Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/bildwerkeostunds02with

BILDWERKE OST- UND SÜDASIENS

AUS DER SAMMLUNG YI YUAN

MIT BEGLEITENDEM TEXT
VON
KARL WITH

BASEL 1924

BENNO SCHWABE & CO. VERLAG

COPYRIGHT BY BENNO SCHWABE & CO., BASEL

EINBAND UND VORSATZPAPIER
NACH ENTWURF VON
GEORG BAUS
LEIPZIG

INHALT

Einleitung 7
Bildbeschreibung 37
Nachwort 65
Verzeichnis der Abbildungen 67
Bildtafeln 75

EINLEITUNG

Die Bildwerke der Sammlung Yi Yuan bieten einen mannigfaltigen Einblick in den Reichtum religiöser Plastik des fernen Ostens. Und wenn es auch nicht angängig ist, an Hand solcher einzeln zusammengetragenen Bildwerke die Abfolge einer künstlerischen Entwicklung systematisch darzulegen, so ist es doch gerechtfertigt, das ursprünglich kunstgeschichtliche und religionsgeschichtliche Verhältnis der einzelnen Bildwerke zueinander aufzuzeigen und damit kenntlich zu machen, wie hier an einzelnen künstlerischen Beispielen das Gesetz einer inneren zusammenhängenden Entwicklung sich äußert, oder innerhalb welcher Pole sich der Variantenreichtum einer bestimmten Epoche bewegt. Also jeweils jenen Punkt zu bestimmen, den das einzelne Bildwerk im Rahmen des allgemeinen geschichtlichen Zusammenhanges einer zeitlich und räumlich weit ausgedehnten Kultur einnimmt.

Und vielleicht wird mancher mit Erstaunen dabei vermerken können, wie groß — auch abgesehen von den Unterschieden der individuellen künstlerischen Prägung und der Qualität plastischer Gestaltung — der Formenreichtum innerhalb bestimmter Typenreihen und die Unterschiedlichkeit zwischen verschiedenen Epochen und Darstellungstypen sind. Und wenn man gar Indien und China, diese beiden großen Kulturländer des fernen Ostens in die Betrachtung fernöstlichen religiösen Gestaltens einbegreift, so tun sich in vielen Fällen Unterschiede auf, die zur Schärfe von Gegensätzen anwachsen.

Ohne auf die besonderen Unterschiede chinesischer und indischer Kultur an dieser Stelle einzugehen, sei ganz allgemein vorausgeschickt, daß der mehr koloniale Charakter der indischen Kultur, sich in einem Reichtum geographisch gesonderter, zum Teil nebeneinander bestehender Stilarten und Religionsauffassungen, beziehungsweise in mannigfaltigen Mischtypen, äußert. Der mehr nationale Charakter der bodenständig verwurzelten und gesellschaftlich einheitlich gebundenen chinesischen Kultur aber äußert sich in dem differenzierten Formenreichtum einer logisch gesetzmäßigen Entwicklung. Das wird im Verlauf der Vorführung unserer Denkmäler noch im Einzelnen klar werden. Nur soviel sei noch gesagt, daß die Nationalität Chinas aus stärkster völkischer Gebundenheit und Verwurzelung mit der Heimat sich zur Universalität einer Weltkultur entfaltet und frei macht, die Ungeschichtlichkeit Indiens dagegen eine beherrschende ja oft fesselnde Bindung durch die Übermacht der tropischen Naturumgebung erfährt.

OSTASIEN

Die plastischen Denkmäler Chinas Abb. 1—73 lassen sich in etwa drei verschiedene Hauptgruppen einteilen. Und zwar in die Gruppe der auf den Totenkult und die Ahnenverehrung bezüglichen Bildwerke, in die dem Buddhismus angehörigen religiösen Skulpturen und endlich in die mit dem offiziellen Staatskult sowie dem Volksglauben der späteren Zeit

— vornehmlich dem Vulgärtaoismus — verbundenen Darstellungen. Diese Aufzählung gibt gleichzeitig auch die ungefähre zeitliche Abfolge der verschiedenen Gruppen, jedenfalls ihrer Hauptepochen wieder. Der ältesten im wesentlichen autochthonen Schicht plastischen Gestaltens — und zwar der Hanzeit — gehören die Grabbeigaben und die Flachreliefs der Totenkammern an, die großfigurale Plastik des Buddhismus ist konzentriert auf die Dynastien von Wei bis zur Sungzeit, während die Bildwerke der letzten Gruppe der Ming und Nach-Mingzeit angehören, und im wesentlichen kleinfigürige Darstellungen der populären Mythologie — in Jade, Steathit, Holz, Bronze, Elfenbein, Horn, Ton und Porzellan — umfassen.

Darstellungs- und Formart der ersten Gruppe wird im Rahmen unserer Sammlung durch die beiden Abb. 1—4 wiedergegebenen Stücke veranschaulicht, ohne daß damit natürlich der tatsächlich bestehende Typenbestand der Han-Reliefkunst erschöpft wäre. Abb. 4 stimmt mit dem in der Pseudo-Wu-Léang Grabkammer ausgebildeten Typus überein. Die Figuren sind in glatter Fläche gegen einen gerauhten, leicht vertieften Grund gesetzt, wie Silhouetten in klarer einfacher Konturierung ausgeschnitten und durch freie und feine Innenzeichnung belebt. Die Komposition verläuft in reihenmäßigem Nebeneinander der Figuren, breit und holzschnittmäßig, in der Fläche geschlossen und durchwoben vom Rhythmus nüchterner und klarer Anschaulichkeit, die auf der Konzentration der Darstellung von wenigen in lebendiger Realistik gegebenen Figuren beruht. Die Darstellung als solche ist erzählerisch und illustrativ: Der obere Fries gibt zwei Szenen aus der Geschichte der berühmten Königsmörder wieder, während der untere Fries ein häufig vorkommendes Begleitmotiv von Wagen und Reitern wiederholt. Der Inhalt bleibt ohne direkte persönliche Beziehung zum Toten, er ist dem reichen Bestand jener historischen und legendären Überlieferung entnommen, deren Sinn und Zweck in der Erhaltung und Förderung staatserhaltender Tugenden und in der Verherrlichung vorbildlicher Taten und besonderer Ereignisse liegt. So triumphiert Vergangenes über den Tod des Vergessenwerdens und bleibt dem historischen Bewußtsein des Volkes lebendig. Und schon in alter Zeit dienten solche Darstellungen vermittels Abreibungen der Belehrung und Erziehung des Volkes, während die Originale selber im Dunkeln der Steinkammern den Blicken verborgen blieben.

Neben solchen Darstellungen finden sich aber auch häufig — ähnlich den Reliefs der ägyptischen Mastaba's — genrehafte Schilderungen des menschlichen Lebens und des häuslichen Interieurs, deren Stil durch die zeichnerisch freie Ritzung und lockere Anordnung der Bildmotive charakterisiert ist. Für diese Gruppe von Hiao t'ang chan bietet unsere Sammlung keine Belege. Dagegen vertritt die große Reliefplatte Abb. 1—3 einen weiteren — allerdings selteneren Typus. Die Figuren sind hier in halberhabenem Modelé gegen einen glatten und neutralen Grund abgesetzt und dem Spiel von Licht und Schatten ausgesetzt. An Stelle der mehrfachen Reihung sind hier die Bildmotive locker über die große Fläche hin verstreut, aber zugleich um ein beherrschendes Zentralmotiv gruppiert. So fügt die Mannigfaltigkeit der plastischen Einzelheiten und der scharf charakterisierten Einzelmotive sich großzügig der Struktur eines ornamentalen Gebildes ein. Statt der reichen Binnenzeichnung bei glatter Oberfläche und gerauhtem Grund Abb. 4 steht hier eine plastische Riefelung gegen glatten Grund, wobei aber die strenge Parallelführung der Vertiefungen und Grate das plastische Moment in das der ornamentalen Fläche zurückführt, beziehungsweise der letzteren angleicht. Dem nüchternen einfachen Ernst des Reliefs Abb. 4 steht hier eine ins Phantastische gehende Fülle fröhlicher Buntheit gegenüber, ohne daß wir den Sinn der ganzen Darstellung und ihre besondere Be-

ziehung zum Toten zu erfaſſen imſtande wären. Eine Anzahl von Motiven iſt erfüllt von Lebensfreudigkeit und Humor: Tanz, Muſik, Spiel, Jagd, daneben vermerken wir Motive aus dem allgemeinen Symbolſchatz, Zeichen der guten Vorbedeutung, Glückshinweiſe und ähnliches. Wie aber das Ganze ſinngemäß geordnet iſt — mit den beiden Tigern mit einem Kopf, der Himmelspauke, den Wolkenbändern, Affen und ſeltſamen Geſtalten — das entzieht ſich unſerem Wiſſen und greift hinein in ein verſchollenes Weltbild, nach dem der Himmel, die Erde, Geiſter und Menſchen als eine komplexe Einheit aufgefaßt wurden.

Beiden Reliefs iſt ein beſonderes Maß der Verbindung einer aus lebendiger Symbolik wachſenden Ornamentalität mit lebensgeſättigter Naivität eigen. Kultivierte Klarheit, heraldiſche Wucht und Knappheit verbinden ſich hier mit einer bäuerlich geſunden Robuſtheit und ungebrochenem Wirklichkeitsgefühl. Schon hier finden wir die Grundzüge aller großen ſpäteren chineſiſchen Plaſtik ausgebildet, die in der harmoniſchen Vereinigung von nüchterner Einfachheit und Klarheit mit dekorativem Reichtum, von plaſtiſchſinnlicher Anſchaulichkeit und Exaktheit mit bedeutungsvoller Symbolik des ſuggeſtiven Ausdrucks, von beobachtungsſcharfer Realiſtik mit rhythmiſchornamentaler Gebundenheit beſtehen.

Was das entwicklungsgeſchichtliche Verhältnis beider Reliefs zueinander anbetrifft, wäre man leicht geneigt, beide als Phaſen einer Entwicklung vom Flachſtil zum plaſtiſchen Modelé, von Reihen-Kompoſition zur zentralen Kompoſition anzuſehen, und wenn auch in der Tat der ſpäter einſetzende buddhiſtiſche Stil die Annahme einer ſolchen allgemeinen Entwicklungstendenz zu beſtätigen ſcheint, läßt ſich dieſe doch nicht ohne weiteres auf unſeren Einzelfall anwenden, denn wir haben ſtets die Tatſache verſchiedener Lokalſtile mit in Rechnung zu ziehen. So zeigt auch das frühe Datum der Reliefplatte Abb. 1, die ſchon 113 a. D. datiert iſt, daß wir es hier gegenüber dem Relief Abb. 4 nicht mit einer ſpäteren Arbeit, ſondern mit zwei getrennten Lokalſtilen zu tun haben. Ob außerdem dieſe lokale Verſchiedenheit zwei Phaſen einer vielleicht älteren Entwicklung, die hier nachklingt, vertritt, müſſen wir vorläufig noch offen laſſen. Jedenfalls wird es zu den nächſten Aufgaben der weiteren kunſtgeſchichtlichen Sachforſchung gehören, die auf den geographiſchen und ſektenmäßigen Verſchiedenheiten beruhende Differenziertheit der einzelnen Entwicklungsabſchnitte zu erfaſſen zu ſuchen und das Verhältnis des gleichzeitigen Nebeneinander klar zu legen, was allerdings dadurch ſehr erſchwert iſt, daß zu den meiſten Einzelwerken die Provenienzangaben fehlen.

In dieſem Zuſammenhang von Bildwerken, die ſich weſentlich auf den Totenkult und die Ahnenverehrung beziehen, gehören aber auch die beiden Tierfiguren Abb. 42—43 und 50—55, auch wenn ſie einer ſpäteren Zeit entſtammen und einer anderen plaſtiſchen Konzeption folgen. Vorausgeſchickt mag werden, daß Tierdarſtellungen auf Reliefs — wie ja auch auf Abb. 1 — auf Gerät und unter den Grabbeigaben-Figuren aus Ton zur Hanzeit ſehr häufig vorkommen, und wohl eine gewiſſe Verbindung mit den großen Steintieren der ſpäteren Zeit zulaſſen. Das Tier mythiſcher und magiſcher Konzeption gehört ja zum uralten Beſtand von Darſtellungsmotiven. So iſt das Tier ſchon in prähiſtoriſcher Zeit ein Hauptbild magiſchen Beſchwörungszaubers, im Rahmen der Naturvolksreligionen bildet das Tier — früher noch als die Erſcheinung des Menſchen ſelber — Anlaß zu mythiſchen Vorſtellungen, die mit denen der Urahnen- und Urheberweſen ſowie mit ſolchen aſtraler Art ſich mannigfaltig verknüpfen. Aus der großen Rolle, die das Tier im Totemismus und im «Mana»-Glauben ſpielt, erſcheint es mir verſtändlich, daß gerade in China, wo soviel altes Volksgut auch im Rahmen der

Hochkultur lebendig geblieben ist, und wo noch in späterer Zeit gerade die Sippenbindung und der Naturmacht- und Geister-Glauben so beherrschend blieben, das Tier als Symbol und Darstellungsmotiv so häufig ist. Und wenn die ursprüngliche Konzeption des Tierbildes auch in unseren verhältnismäßig späten Figuren nicht mehr von direktem Belang sein mag, so soll der kurze Hinweis doch dazu dienen, den Blick für das seltsam Unheimliche und Große, das mythischer Auffassung zu Grunde liegt, und auch trotz aller Realistik der Durchbildung in unseren Tierfiguren noch lebt, zu schärfen. Und zugleich anzeigen, daß solche Tierfiguren späte Exponenten einer sehr alten volkstümlichen Vorstellungswelt sind. Doch ist an dieser Stelle kein Raum für solche Untersuchungen.

Um vielmehr auf die Bedeutung unserer beiden Tierfiguren zurückzukommen, müssen wir von der Ausbildung der Grabanlagen in späterer Zeit ausgehen. Am bekanntesten sind die großen Grabanlagen von Kungh ‹10. Jahrh.›, von Nanking ‹14. und 15. Jahrh.›, der dreizehn letzten Mingkaiser bei Chang Ping und der Mandschukaiser in der weiteren Umgebung von Peking. Es sind dies weiträumige Anlagen von Tumuli, Gedächtnishallen und Nebenbauten, sowie einer großen Allee mit Pailou. Zu beiden Seiten der route de l'esprit — der Geisterallee —, oder auch wohl um den Tumulus herum stehen steinerne Figuren von Menschen und Tieren: Würdenträger und hohe Zivil- und Militärbeamte, Pferde, Kamele, Elephanten, Löwen, Widder und Fabeltiere wie die Kylins. Zwei solcher Grabtiere sind auch der Widder Abb. 42 und der Tiger Abb. 50, die zu Gräbern von Vornehmen oder der kaiserlichen Familie gehört haben mögen, und Sinnbildern der Treue, Würde und unvergänglicher Kraft gleichen.

Die Stilart all dieser Grabtiere steht außerhalb der allgemeinen Entwicklung der chinesischen Plastik, sodaß eine Datierung gerade hier auf besondere Schwierigkeiten stößt. Ihre besondere sich mehr gleichbleibende Stilart hängt damit zusammen, daß diese Tierfiguren frei in der Natur stehen und sich einer oft weiten und grandiosen Landschaft gegenüber zu behaupten haben und zugleich dem großen strengen Rhythmus einer architektonischen Anlage eingepaßt sind. Andererseits sind sie nicht den Schwankungen, denen jede religiöse Entwicklung, und damit auch die religiösen Bildwerke, unterliegen, ausgesetzt. Denn sie gehören dem unveränderlichen und alten Grundbestand des Totenkultes an, der — zumal es sich hier meistens um einen offiziellen Staatskult handelt, — an strenge Traditionen gebunden bleibt. Eine eigentliche Entwicklung liegt hier also nicht vor, wohl aber eine Abwandlung, indem das mythische Element allmählich hinter einer naturalistischeren oder auch dekorativen Auffassung zurücktritt und sich abschwächt. Im allgemeinen aber ist zu sagen, daß diesen Tierdarstellungen durchweg eine schwere Geschlossenheit der Form, wuchtige Gedrungenheit und primitive Einfachheit als Stilgebundenheit eigen geblieben sind, die auch in späten Zeiten — wie bei den Minggräbern — noch in einer Monumentalität in Erscheinung tritt, die wir sonst in der Kunst dieser Zeit nicht mehr finden, wenn auch nicht geleugnet werden soll, daß diese Monumentalität von einer rückläufig archaisierenden Art ist.

Daß die strenge traditionelle Bindung gerade solcher Figuren aber einen weiten Spielraum von künstlerischen Ausdrucks-Möglichkeiten offen läßt, das zeigen in treffender Weise die beiden Skulpturen, die ich glücklich bin abbilden zu können. Das zweifellos ältere Stück ist der Widder, der mit der Art der Hanplastik noch verwandt scheint, aber wohl mehr durch traditionelles Erbe als durch direkte Stilzugehörigkeit. Man vergleiche etwa den Widder vom Chouen-ling Grab, das von der Kaiserin Wu zu Ehren der im Jahre 670 gestorbenen Mutter errichtet wurde. Jedenfalls scheint mir kein zwingender Grund vorzuliegen, das Stück vor die Tangzeit

oder gar in die Hanzeit zu datieren, wie manche Forſcher geneigt ſind. In prachtvoller Geſchloſſenheit und würdevoller Ruhe liegt das Tier da. Streng und einfach iſt der Körper der ſchweren Steinmaſſe eingefügt. Frontal aufgebaut mit kurzem, faſt kugelig knappem Rumpf und geriefelter Oberfläche. Der Kopf ruht — ich möchte ſagen — thront auf dem breiten, hochgereckten Hals. Die Hörner ſind kraftvoll gerundet und kantig geſchnitten, mit tiefen parallelen Kerben, die mit dem weicheren Fluß des Profiles in Kontraſt-Harmonie ſtehen. Auch Augenlider, Schnauze und Naſenflügel zeigen die ſcharfe zeichneriſche Klarheit und metalliſche Strenge. Ein Bild von grandioſem Stolz und — ich möchte ſagen — dem Ausdruck ehener Treue und ſoldatiſcher Unerbittlichkeit. Unbeweglich und doch von geballter Kraft und vitaler Spannung, mit einem ſo weiten, unendlich ſuggeſtiven Blick, wie er etwa ägyptiſchen Skulpturen des alten Reiches eigen ist.

Ganz anders der Tiger Abb. 50. Ohne die plaſtiſchen Kontraſte wie der Widder ſie zeigt, ohne ſeine unerbittliche Strenge und dieſe Rückſichtsloſigkeit, die den Rumpf zu einem neutralen Sockel für den gewaltig blickenden Kopf macht. Dafür aber in der plaſtiſchen Modulation einheitlich zuſammengefaßter, und als plaſtiſches Gebilde elaſtiſcher. Weniger urhaft und urtümlich, dafür weicher und nachgiebig geſchmeidiger. In fließenden Rundungen und maleriſcher Kontinuität der Oberfläche, mit weichen Übergängen und lockerer Bewegung. Wie aus einem Guß, ſodaß man eher an den fügſamen Strich eines breit aufgeſetzten Pinſels als an den Meißel denkt. Dabei als Ganzes doch rauh und männlich, durchaus nicht weichlich oder ſentimental. Ein Meiſterwerk freier Tierſkulptur. Und zugleich ein Sinnbild chineſiſchen Wesens mit ſeinem Doppelmaß von erdhafter Kraft und kultivierter geſammelter Haltung, brutal und gutmütig zugleich. Und wie ſeitlich das Schwanzende nach vorn gezogen und über den linken Fuß gelegt iſt, und darüber dann die ſtämmigen Beine, die breite Bruſt und die gefährlichen Kinnbacken ſichtbar ſind — das bezeigt nicht nur eine überlegene Beherrſchung plaſtiſcher Mittel, ſondern auch einen tiefen Humor.

In all dieſen Bildwerken, die einer beſonderen Gruppe einzureihen waren, ſind — wenn auch in verſchiedenem Maße — die Züge vitaler Realistik, ſinnlich ungebrochener Kraft, und eine naive Weltanſchauung von der Art komplexer Individuation vorherrſchend. Irgendwie zeugen ſie auch von der weltlichen Macht einer alten Hochkultur, ihrem Stolz und Prunk, ihrer Ordnung und geſichertem Weltgefühl. Und gerade dieſe weltliche Größe und die komplexe Verbindungsart von Irdiſchem mit mythiſcher Anſchauung ſind es, die dieſe Kunſt ſo ſehr unterſcheiden von den Werken buddhiſtiſcher Provenienz.

Der zweiten — buddhiſtiſchen — Gruppe gehört die eigentliche großfigurale Plaſtik Chinas an. Man hat oft dieſe Kunſt als unchineſiſches Fremdgut hinſtellen wollen, aber wenn auch der Buddhismus als ſolcher nicht eigenes Produkt des chineſiſchen Geiſteslebens iſt und aus Indien übernommen wurde, ſo waren doch zahlreiche Vorbedingungen für ſeine Rezeption und Aneignung gegeben, ſodaß ſehr raſch ſowohl der chineſiſche Buddhismus als auch die buddhiſtiſche Kunſt Chinas eine Erſcheinung sui generis geworden ſind. Was China an Formen und Bildern übernommen hat, das hat es ſchnellſtens und immer wieder nach ſeinem eigenen Geiſt umgeformt und nationaliſiert. Ohne die buddhiſtiſche Plaſtik Oſtaſiens würde das Geſamtbild der oſtaſiatiſchen Kunſt, ſowohl wie der buddhiſtiſchen Kunſt des fernen Oſtens um entſcheidende Züge ärmer geblieben ſein.

Für die Entwicklung der chinesischen Plastik beginnt mit dem Buddhismus jedenfalls eine neue Phase, indem er die religiösen Voraussetzungen für die Konzeption großfiguraler Skulptur darbietet. Diese grundlegende und besondere religiöse Voraussetzung liegt in der Setzung eines transcendenten Gottbegriffes. Das Göttliche erscheint als außerweltlich, ewig und allein wirklich, während die Welt zur accessorischen Vergänglichkeit wird. Einen solchen Gottbegriff vermag nur die Intuition religiöser Erschauung und Versenkung zu fassen. Und nur jene plastische Gestaltung kann als adaequat gelten, nach der die Form — abgelöst von der Ebene der Erfahrung — der Realität gegenüber nur eine Fiktion ist, dem Geistigen gegenüber aber ein Sinnbild des überweltlichen Seins bedeutet. Da der beherrschende und zentrale Gottbegriff des Buddha aber mit dem Bilde des historischen Gautama verknüpft ist, bleibt auch die Darstellung des göttlichen Wesens an das Bild des menschlichen Körpers gebunden. Damit sind die Grundlagen für eine symbolisch-religiöse, großfigurale Plastik, der die Tendenz zur monumentalen Form innewohnt, und deren Formorientierung eigenen geistig — nicht körperlich orientierten Gesetzen unterliegt, gegeben. Und das gilt — wenn auch in anderem Maße — auch für die übrigen Gestalten des buddhistischen Pantheons, die geistige Erscheinungswesen sind, und nicht mehr irdische Existenzen, die nur auf Grund komplexer Vorstellungsart eine übererfahrungsgemäße Bedeutung erhalten. So tritt nunmehr an Stelle des Grabbildes die angeschaute und ehrfurchtsvoll angebetete Kultfigur, die zugleich Position für Gebet und Anrufung ist und an Stelle des Opfers und des magischen Opfergerätes, die dargebrachte und geweihte Votiv-Stele.

Außer diesen prinzipiellen religiösen Voraussetzungen hat aber der Buddhismus als eine bereits voll entwickelte Religionsform auch den reichen plastisch ausgebildeten Bilderschatz seines Pantheons übermittelt, mit dem — und zwar nicht nur den Motiven sondern auch den Formen nach — das plastische Gefühl Chinas sich auseinander zu setzen hatte. Der vielgestaltige künstlerische Prozeß, der somit die Anfangszeiten der buddhistischen Plastik in China erfüllt, setzt sich aus mehrfachen Strömungen zusammen. Einmal handelt es sich um die Aneignung der fremden Motive überhaupt; dann ist es die Einwirkung der fremden, China uneigenen Formgebung, die zu starker Beeinflussung führt; weiterhin das Nachwirken der eigenen, auf der Hanzeit fußenden, plastischen Tradition; und endlich als die eigentliche Aufgabe: die Aneignung und Durchbildung eines nationalen chinesischen Stiles. Vorerst müssen wir jedenfalls einen Bruch in der eigenen Entwicklung feststellen, der weniger darauf beruht, daß China sich völlig neuen plastischen Aufgaben gegenübersieht, als vielmehr darauf, daß es in einen völlig fremden Bereich plastischen Schaffens eingreift. Dieser Bereich ist — ganz allgemein gesagt — Nord-Indien, das Ursprungsland des Buddhismus, wo Form und Bildtypen bereits zur vollen Blüte entwickelt waren, ja der Buddhismus selber zum Teil schon im Niedergang stand. Nun ist aber dem Land-Weg von Indien nach Nordchina, auf dessen Kultur-Provinzen es in unserem Zusammenhang hauptsächlich ankommt, die Gandhâra-Provinz und ihr Ausbreitungsgebiet der zentralasiatischen Karawanenstraßen, zwischengelagert, und China am nächsten benachbart. Diese Gandhâra-Provinz aber bildete den Herd einer spät hellenistischen Provinzkunst, die unter völliger Verkennung des buddhistischen Geistes buddhistische Motive verwertete. Der Typus dieser Kunst ist der einer unerfreulichen Verfallskunst, beziehungsweise einer unselbständigen Mischkunst, deren weichlich aufgeschwemmte und körperlich individualistische Formgebung nichts mit dem weltfernen Geist des Buddhismus zu tun hat. Gerade die Endprodukte dieser verfallenen und unselbständig gewordenen Entwicklung aber waren es, die auf den Anfang der neuen

Epoche plastischen Schaffens in China mit einwirkten. So ist es zu verstehen, daß — wie besonders in der Grotte 4 von Yuen-kang — am Anfang der neuen plastischen Epoche Chinas wider Erwarten Produkte mit Kennzeichen einer verfallenen Endkunst zu finden sind, die durchaus nicht jener gewaltigen Transcendenz des Buddhabegriffes entsprechen.

Diese — wenn auch nur wenig bedeutungsvolle — Art wird durch den Kopf Abb. 20, 21 gekennzeichnet, der der zentralasiatischen Mischkunst nahe steht. Der Naturalismus des gelockerten Haares und der unregelmäßig unterschnittenen Augen, die weichlich aufgeschwemmten Backen, die sinnliche Schwere der Unterpartie des Gesichtes, besonders im Verhältnis zu der verkümmert niedrigen Stirn und das gesättigt-Behäbige des Ausdrucks sind als Kennzeichen jener späten, unchinesischen Auffassung hinzunehmen. Demgegenüber aber stehen Züge und Einzelheiten, die deutlich auf Rechnung der chinesischen Auffassung zu setzen sind: So die hohe und kühne Führung der Augenbrauen, die gradlinige Versteifung der Nase, der klare präzisierte und ausdrucksvolle Schnitt des Mundes, sowie vor allem die großzügig vereinheitlichte und klare Komposition.

Auch der kleine Kopf Abb. 24, der allerdings wohl schon der zierlich schlanken Richtung der Lungmênplastik nahe steht, zeigt noch den entleerten «Apollo-Typus» des Gandhâra-Stiles und wirkt in seiner veräußerlichtkalten, verfeinerten, so ganz ungeheimnisvollen Auffassung eher als die Dekadenz eines Endes, als ein urwüchsig voller, selbstbewußter — wenn auch vielleicht unbeholfener — Anfang einer Entwicklung. Soweit Einzelformen und Motive solcher späten Mischkunst noch im weiteren Verlauf in Erscheinung treten, haben sie rein sekundäre Bedeutung.

Der ganze Unterschied dieser kurz skizzierten «Vorepoche» zu Werken des nationalen chinesischen Stiles, wird klar, wenn man den großen Buddhakopf Abb. 22 und 23 dagegenhält. Seine frühe Entstehung — wohl in der 2. Hälfte des 5. Jahrhunderts — zeigt an, mit welcher raschen eigenwilligen Energie China die fremden Formwerte abgestoßen und seinen eigenen Stil gefunden hat. Der Kopf der etwa den mittleren Grotten von Yuen-kang ⟨Grotte 17, 14, 12, 16⟩ nahe zu setzen ist, trägt bereits die typischen Merkmale des großen ernsten Wey-Stiles. Der rechtwinklig massige Kopf ist voll gedrungener unbeweglicher Kraft, mit graden, steilen Flächen, teils versenktem Gesichtsrelief, einfachen Linien, frontal und architektonisch aufgebaut. Der Ausdruck nach innen gesammelt, der volle blühende Mund tief eingebettet, die Augen zart und fast verschwimmend. Entsinnlicht und zugleich voller plastischer Lebensfülle, voller Weite und Gleichmaß. Ein geheimnisnisvolles Lächeln durchzieht die tiefe vergrabene Ruhe des göttlichen Gesichtes, das wie hinter einem Schleier aus der schweren gekanteten Blockmasse des Kopfes auftaucht. In solchem Kopfe ist die Aufgabe einer transcendentalen großfiguralen Plastik erfüllt.

Die Kennzeichen dieses Stiles habe ich des öfteren schon dargelegt, sodaß ich an dieser Stelle mich mit dem Hinweis auf jene Ausführungen begnügen kann. Wie nun aber eine schöpferische Phantasie auch im Rahmen bestimmter und eindeutiger Stilgrenzen sich zu ergehen und auszuleben vermag, mag anhand der prachtvollen, mannigfaltig verschiedenen Stelen der Sammlung, die alle der kurzen Epoche des 6. Jahrhunderts angehören, angedeutet werden.

In diesen Stelen, die ja dem Relief nahe stehen, wird nun auch deutlich, daß die alte Tradition des Reliefstiles der Hanzeit durchaus nicht abgebrochen ist, sondern in einzelnen Distrikten weiterwirkt und organisch mit der neuen Auffassung zusammenwächst. Die Stele Abb. 5—12 vom Jahre 520 a. D. zeigt deutlich, wie hier die beiden Elemente: ornamental-

flächiger Hanstil und figural-buddhistischer Wei-Stil sich miteinander verbunden haben. Die ganze Ornamentik, die Stifterfiguren, Dewa's, Dämonen und Tiere sind noch auf den klaren, flächigen, auf Silhouette, parallele Zeichnung, plastische Riefelung und klare Nüchternheit konzentrierten Hanstil eingestellt. Auch in der Komposition lebt noch das Moment der reihenmäßigen Gliederung nach. Das alles aber ist verbunden mit den neuen Motiven der Komposition, Reliefbehandlung und Inhaltsgebung und dadurch völlig umgewertet. Das kleinteilige lockere Gewebe der Hankomposition oder ihre gleichförmige Beiordnung der Motive wird — wie durch ein großes Loch — zerrissen durch ein beherrschendes Zentralmotiv: Die Nische mit Buddha und Bodhisattvas. Dies Hauptmotiv ist dabei durchaus nicht insofern als Mittelpunkt der Komposition gesetzt, als nun alle anderen Motive dieser Mitte zuströmten oder auf sie bezogen wären. Sondern die beherrschende Stellung des Buddha-Motives beruht ganz einfach auf der reliefplastischen und motivischen Überordnung, die sich in der figürlichen Größe, plastischen Tiefe, der räumlichen Isolierung und dem zwingenden Bedeutungsgehalt dokumentiert. Es ist der Durchbruch von der ornamentalen Fläche zum reliefplastischen Raum. An Stelle der erzählerischen Illustration der Hankunst steht die kultische Repräsentation transcendenter Gottesvorstellung, das heißt statt Schilderung: die Offenbar-Machung. Und diese wird in jenem Mittelmotiv zur plastischen Erscheinung. Solche geistigen Distanzen, wie zwischen Mensch und Buddha lagen der komplexen Vorstellungsart der Hanzeit ja völlig fern, weshalb es im Hanrelief auch nicht solche Raumwerte und plastischen Entfernungen geben konnte. Dem grundlegend Neuen dieser religiösen Vorstellungen entspricht das räumliche Prinzip der plastischen Auffassung, das in der großfiguralen Kultplastik selbständig vorentwickelt ist und in unserer Stele als ein neues Moment zu dem Flächenprinzip der Hantradition hinzutritt. Es wäre daher falsch, es so darzustellen, als ob hier ein reiner Übergangstypus der Entwicklung von Fläche zum Raum, von ornamentaler Zeichnung zur plastischen Form vorläge. Vielmehr sind es — um es noch einmal zu betonen — Prinzipien zweier getrennter Formbereiche, die hier in einem einzelnen Bildwerk nebeneinander treten und in gegenseitige Wechselwirkung gebracht sind. Für die Formgebung der Nischenfiguren als solche ist das Entscheidende, daß ihre Plastik vom Raum gewonnen ist, daß an Stelle der er Relieftiefe der Raum steht. Dieser Raum ist das dynamisch Entscheidende, er ist nicht der leere Abstand zwischen positiv gearbeiteten Figuren, sondern das ungeheuerliche Medium, das diese Gestalten zur Erscheinung bringt. In den kleinen Nischenreihen erscheinen die Gestalten nur wie Ausscheidungen dieser suggestiven Räumlichkeit. Auf der räumlichen Konzeption — und nicht auf einer ornamentalen Reduktion der positiven Masse — beruht auch die eminente Einfachheit der Formen und figuralen Gebilde. Das künstlerisch Meisterhafte dieser Stele aber beruht gerade auf der Verbindung der selbständigen Momente von Relief und Tiefe zur geschmeidig festen Struktur eines plastischen Organismus, mit seinem Wechsel von Fläche, Masse und Raum. Und unter Umwertung der rein erzählerischen Zusammenhänge — wie sie im Hanrelief vorliegen — zu rein plastischen Werten und Gleichungen, die ein sinnliches Äquivalent zu den metaphysisch religiösen Werten darstellen.

Wesentlich anders ist die reliefplastische Organisation bei der Stele Abb. 15. Hier liegt keine Verbindung mit der Tradition des Hanreliefs vor, sondern eine selbständige Verwertung freiplastischer Formen und Typen zu einer großfiguralen Reliefgruppe. Wohl ist das figürliche Element an die Frontseite einer Relief-Platte gebunden und zwar unter Wahrung der vorderen

Bildebene. Eine eigentliche Reliefflächе aber fehlt, denn auch die Umleiſtung iſt nur Rahmen für das vertiefte Bildfeld. Der Raum ſeinerſeits iſt nur plaſtiſches Bewegungsfeld und iſt — zumal da hier der bei der Stele Abb. 5 ſo entſcheidende Wechſel von Fläche und Raum fehlt, — undynamiſch und bedeutungslos. An Stelle des dynamiſchen, ſelbſtändigen Raumes ſteht der figürlich gefüllte Raum. ‹So ſind ſelbſt die Ecken durch vorgezogene Zwickel noch abgeſchnitten und «gefüllt»›. Und damit fehlt auch jenes beſondere Maß von geheimnisvoller Spannung und Weite, jener Ausdruck transcendenter Unendlichkeit des Raumes, der als Äquivalent zu der religiöſen Totalität der Buddhaauffaſſung gelten kann. Die ganze Wirkung iſt dafür konzentriert auf die Entfaltung des figürlichen Elementes. Die Geſtalten ſind zu großen Statuen entwickelt, die faſt die ganze Fläche füllen und in mannigfaltigen Überſchneidungen nach der Tiefe und Mitte hin zu einer Gruppe ſymmetriſch geordnet ſind. Die beiden flankierenden Löwen betonen noch einmal die Dreieckskompoſition, wobei die Sockelgeraden als Baſis dienen. An Stelle der mehr mittelbaren Spannung von Raum und Fläche — ſteht eine unmittelbare plaſtiſch-poſitive Fülle der figuralen Durchbildung, die der Fülle der Bewegtheit und der lebendigen Charakteriſtik der Einzelmotive nach, beinahe kraus und pathetiſch zu nennen iſt. Mit einem Worte, weniger verhalten und verſchloſſen — dafür ſinnlich prachtvoller und handgreiflicher. Die Darſtellung umfaßt das ganze Panorama der buddhiſtiſchen Haupttypen: Buddha, die Bodhiſattva — Heilsbringer, die Wacht- und Schutzgottheiten und die beiden Lieblingsſchüler, den jugendlich frommen Ânanda und den alten asketiſchen Kâçyapa. Im Gegenſatz zu der verinnerlicht kultivierten Nüanzierung der Porphyrſtele Abb. 5 wirkt dieſe robuſter, virtuoſer und lauter, von einer friſchen Sinnlichkeit, die ſich plaſtiſch ausgibt. Dabei fällt eine — oft humorvolle — Naivität auf, etwa wie die Füße der Löwen auf die Sockelkanten geſtellt ſind oder die Beine der Wächterfiguren ſich gegen die Umrahmung ſtützen.

Unverkennbar iſt, daß die Stele viele unchineſiſche Züge an ſich trägt. Die plaſtiſche Bewegtheit, die etwas barocke Dramatik und ſinnlich-expanſive Haltung weiſen auf ein anderes Temperament als das des nüchtern beherrſchten Chineſen hin, und laſſen einen engen Zuſammenhang mit den tropiſch-indiſchen Vorbildern vermuten. Es wird durch dieſe Stele eine Richtung belegt, die unter Verwendung der neuen Motive — beziehungsweiſe unter ſtärkerer Abhängigkeit von den fremden Vorbildern — einen eigenen frei-figuralen Reliefſtil ausgebildet hat, ohne ſich, wie es bei der Stele Abb. 5 der Fall war, auch an die Hantradition anzuſchließen.

Man könnte vielleicht einwenden, daß der flächige Dekor der Seiten Abb. 19 mit den klaren Konturen und der feinen Binnenzeichnung eine direkte Verbindung mit der Tradition des Hanreliefs aufweiſe. Das wäre jedoch ein Irrtum. Einmal iſt hier ganz folgerichtig das flächige Element vom reliefplaſtiſchen getrennt, indem das eine an den Seiten, das andere an der Vorderwand ſelbſtändig entwickelt iſt, alſo jene beſondere Kontraſt-Einheit wie bei der Stele Abb. 5 fehlt. Die bildliche Behandlung der Schmal-Seiten als ſolche aber geht nicht auf die Hantradition zurück, wie eine oberflächliche Betrachtung folgern könnte, ſondern wurzelt in der Malerei und der dekorativen Ornamentik der Zeit, die — ſoweit man heute wohl vermuten kann — mit dem zentralaſiatiſchen Kunſtkreis und ſeinen indiſchen Urſprungsländern in Verbindung ſtanden. In den Objekten des Shôſôin und in der Hôryûji-Kura finden wir Objekte mit ähnlicher Ornamentik und Anordnung wieder. Die breiten, weichen, überlagerten Flächen, die Überſchneidungen, der ſchmiegſame Fluß der Konturen, das Ineinanderfügen von Bergen, Bäumen, Tieren, Menſchen, die ſtimmungsvolle Auffaſſung der landſchaftlichen Szenerie

mit ihrer seltsamen Weite und die weiche vegetabile Modellierung des pflanzlichen Dekors — alles das weist auf eine malerische Auffassung hin, die mit der gleichzeitigen Malerei in Verbindung stehen muß, nicht aber auf den strengen Reliefstil der Hanzeit.

Ein ähnliches Moment malerischer Auffassung zeigt auch die Rückseite der kleinen 570 a. D. datierten Stele Abb. 32, 33, jedoch in stärkerer reliefplastischer Durchbildung. Ihre Vorderseite ist bemerkenswert durch die tiefe schattige Räumlichkeit der Nische, durch die die Figuren an plastischer Räumlichkeit gewinnen. Dasselbe findet sich — allerdings in grandioser Fülle — auch in der großen 557 a. D. datierten Stele Abb. 17. Hier scheint es mir berechtigt zu sein, eine entwicklungsgeschichtliche Motivierung der Unterschiede und nicht nur eine solche der Provenienz und besonderer Stilabhängigkeit geltend machen zu dürfen. Indische und alt-chinesische Züge sind hier zu einer neuen Einheit verschmolzen — und zwar zur Einheit eines plastischen Gebildes. Die Stele ist kein Block mehr mit Reliefflächen, auch keine frontale Neutralisierung einer Figuren-Gruppe, sondern ein plastisches Gebilde, das einheitlich zusammengefaßt ist und seinen stärksten Ausdruck in dem mächtigen Drachenmotiv findet. Die phantastische Wucht dieser Tiere, ihre plastische Kraft, metallische Härte und symmetrische Bindung Abb. 16 gehen dabei auf alt-chinesische Tradition zurück und erinnern an die Sakralbronzegefäße der vorchristlichen Zeit. Was die reliefmäßige Durchbildung der Stele betrifft Abb. 17, liegt kein Kontrast von Fläche und Relief, von Muster und Grund mehr vor, sondern nur noch die einheitliche Beziehung von figürlicher Vielheit zur plastischen Grundmasse. Und je beherrschender diese plastische Einheit und Wucht der Masse zum Ausdruck gebracht ist — um so vielgestaltiger und freier kann der figürliche Reichtum sich entfalten. So steht der gedrungenen Wucht des Oberteils und der plastischen Massigkeit des Stelen-Ganzen eine figürliche und darstellerische Mannigfaltigkeit gegenüber. In dieser kleingestaltigen, gedrängten und bewegten Reliefülle mag noch der indische Reliefstil nachwirken. So zeigen auch die Figuren jene selbe plastische Bewegtheit wie in der Stele Abb. 15. Was aber die Durchbildung im Einzelnen und die Charakteristik der Typen im Kleinen betrifft, so brauchen wir diese Momente keineswegs auf indische Vorbilder zurückzuführen. Denn die reiche Entwicklung der chinesischen Kleinplastik von den Grabfiguren bis zu den späteren Steathitfiguren zeigt, daß China neben einer strengen und geschlossen einfachen Großplastik auch die differenzierte, bewegte und intime Durchbildung im Kleinen kennt. Die einheitliche Grundmasse, die räumlich nachgiebig und elastisch ist, die nach vorn gezogen wird oder nach der Tiefe zurückweicht, ermöglicht eine freizügige Komposition. Diese verläuft auch hier in drei Zonen, die aber folgerichtigerweise nicht mehr flächig und gradlinig horizontal gelagert sind, sondern ineinander übergreifen und sich im reichen Spiel von Überlagerungen und Überschneidungen entfalten. An Stelle der zonenmäßigen Staffelung, der ein Zentralmotiv eingelagert ist, tritt eine zentrale Höhenbewegung. Der untere Streifen zeigt ein derbes, primitiv kräftiges und frontales Nebeneinander, der folgende Streifen einen kräftigen Ausbau der Mitte, zu der hin auch die nebeneinander stehenden Begleitfiguren orientiert sind. Die Überhöhung des Nimbus leitet in den oberen Streifen über, der in der Mitte statt des Nebeneinander eine im Hintereinander gebildete, bewegte Gruppe zeigt die nach den Seiten zu rhythmisch ausbalanciert ist. Die obere Mittelnische wiederholt verstärkend das Zentralmotiv, während das Ganze von der wuchtig niedergehenden Bewegung des Drachenmotives abgeschlossen wird. In den Nischen aber wird zugleich — ähnlich wie in der kleinen Stele Abb. 32 — die Tiefe zur Räumlichkeit. Trotz der bewegten Fülle und

der freizügigen Durchbildung zeigt die Stele eine geschlossene Gebundenheit und gesammelte Klarheit, ganz im Gegensatz zu der expansiven Dramatik der Stele Abb. 15.

Einen — diesmal wiederum lokalen und nicht zeitlich bedingten — Unterschied zur Stele Abb. 17 zeigt die Stele Abb. 13, die wohl ebenfalls kurz nach der Mitte des 6. Jahrhunderts anzusetzen ist und auf das Bestehen einer anderen Richtung hinweist. Nicht die Vereinheitlichung der Reliefstele zu einem reich organisierten plastischen Massengebilde liegt hier vor, sondern die Vereinheitlichung des einzelnen figürlichen Gebildes zu einer geschlossenen Blockmasse. Diese Stele trägt die typischen Wei-Motive, die auch für die Torischule der Suikozeit maßgebend waren. An Stelle der plastischen steht eine mehr architektonische Durchbildung. Die Körper sind zu einer ungeschiedenen Blockmasse verdichtet, mit breiten schweren Flächen und scharfen Kanten. Arme und Hände liegen dicht an. Die Gewandfalten sind zu einem archaischen Ornament vereinfacht. Der Aufbau ist streng frontal und symmetrisch, einfach, reglos und streng. Tief verschlossen, weltenfern und von allem Außen abgetrennt. Die bäuerliche Schwere, urtümliche Einfachheit und spirituelle Strenge weisen das Stück dem Kung-hsien Stil, der wohl von Süd-china — Ssu ch'uan — beeinflußt ist, zu.

Diese fünf Stelen — über einen Zeitraum von nur etwa 50 Jahren (!) hin verteilt — vermögen wohl einen Eindruck von dem Reichtum des plastischen Schaffens und Suchens, von der Differenziertheit dieser so wichtigen Epoche der Wei-Plastik zu geben. Ganz allgemein müssen wir die Gründe für solchen Reichtum in einer durch religiöse Erfahrungen erfüllten und vorwärts getriebenen Produktivität der plastischen Phantasie suchen. Im einzelnen aber beruht die Mannigfaltigkeit auf der Durchkreuzung einer alten eigenen Tradition durch fremde Einflüsse und deren großem Maß der Anregungen, auf einer äußerst vehementen Entwicklungsbewegung der großen geographischen Ausdehnung des Landes mit seinen Verschiedenheiten der Landschaft und Bevölkerung und endlich auf künstlerischen und sozialen Unterschiedlichkeiten, sowie auf dem weiten Spielraum der religiösen Auffassung, den im einzelnen der Mahâyânabuddhismus zuließ.

Und doch liegt allen diesen Bildwerken eine einheitliche Tendenz zu Grunde, oder doch eine gleiche Gerichtetheit, die bedingt ist durch die Einheit der religiösen Situation. Und zwar beruht diese auf der Virginität des Transcendenz-Erlebnisses der Gottheit und der spiritualistischen Auffassung der Erlösungsidee als einer völligen Loslösung von der Welt.

Dieser Natur- und Welt- abgewandten Auffassung entspricht ein einheitliches Gestaltungsprinzip, das ich das der «Versachlichung» nennen möchte, und das sich in einer architektonisierenden, unkörperlichen, unstofflichen und undynamischen Formgebung, einer frontal symmetrischen Konsequenz der Gliederung und ornamentalen Linienführung ausspricht. Und auf diesem Formprinzip ist die Wei-Plastik einheitlich aufgebaut. Eine Abwandlung tritt erst mit dem Wechsel des religiösen Verhaltens ein.

Der Stilauffassung dieser Frühepochen folgt auch die stehende Bodhisattvafigur Abb. 27 ff, allerdings mit Abwandlungen, wie sie durch den Suistil, der als das Ende dieser ersten Epoche zum nachfolgenden Tangstil überleitet, gegeben sind. Die schwere Masse mit den etwas gedrungenen Proportionen herrscht auch hier, aber als Ganzes bewegter und lockerer. Die Formen sind voller und weicher geworden, fast fleischig, mit leichten Schwellungen und Verschiebungen. Die Oberfläche reicher in der reliefmäßigen Durchbildung, voller Überschneidungen und voll größerer Tiefe, klar und exakt in der Zeichnung und von einer metallischen Schärfe und Präzision. Die Linien sind mehr ausgerundet, weniger gekantet, die Faltung ist nachgiebig schmiegsamer.

Der Reichtum des fürstlichen Bodhisattvagewandes mit Schmuck und Diadem ist breit und offen behandelt und dargelegt. Der Gesamteindruck aber bleibt der einer nüchternen Sachlichkeit und — bei aller gesättigten Schwere — der einer feierlich unbeschwerten, schwebenden Entbundenheit. Denn der Schwerpunkt der Massen-Komposition liegt nicht — wie in der statuarischen Plastik, sagen wir der Antike oder der Renaissance — in der Beinpartie, die fest aufsteht, belastet ist und trägt, und von der aus der Körper nach oben aufsteigt, sondern oben in der Partie der Schultern und Oberarme. Die Schultern sind dementsprechend zurückgenommen, die vollen schweren Oberarme und Ellenbogen nach rückwärts gestreckt, der Leib ist nach vorn gespannt, während die Unterarme mit den fleischigen Händen noch die Massigkeit dieser geschlossenen Oberpartie verstärken. Damit wird das Unterteil entlastet und die ganze Körpermasse entschwert. Die Beine fließen sozusagen von den Hüften herunter, die Füße tragen nicht — sondern berühren nur den Boden. Und die tief geschnittenen Faltenzüge des seitlichen Umhangs verstärken noch diese abwärtsfließende Richtung und gleitenden Schwung. Dieser Entschwerung, die der Gestalt das Überwirklich-Freie gibt und die ganze Körperhaltung spannt — aber wirkt die schwere Massigkeit entgegen, die der Gestalt die plastische Fülle, die gesättigte Körperlichkeit und das Verharrende verleiht. So liegt hier ein doppeltes Moment vor, das der Entschwerung, aber nicht der Entkörperlichung, und das der irdisch plastischen Verselbständigung aber nicht als Ausdruck konkreter Tatsächlichkeit. Und darauf beruht der seltsam doppelsinnige Ausdruck dieser Figur als eines überirdischen Wesens, das dennoch irdische Erscheinung ist, das fern und nah zugleich ist, das wirkt aber nicht handelt und reglos bleibt, das gibt, spendet und Anteil nimmt und dennoch abseits bleibt und nicht der Welt zugehört. Dabei wird schon hier die besondere, in der späteren Chinaplastik konsequenter entwickelte Auffassung des Bodhisattvas als eines weiblichen Wesens spürbar. Zwar wird die Geschlechtlichkeit ihrer Neutralität nicht enthoben, aber doch ist der Ausdruck erfüllt vom Wesen einer wunschlosen, gütig bereiten Mütterlichkeit, die etwas animalisch Volles hat.

Dem Suistil sind auch die beiden Köpfe Abb. 25 und Abb. 40, 41, zuzurechnen. Der breit geglättete Kopf Abb. 41 mit den flachen Seiten und der seltsamen verhaltenen Aggressivität des Ausdrucks wiederholt die scharfe metallische Klarheit des Bodhisattvakopfes Abb. 27, während der volle gewellte Mund bereits auf die Tangzeit hinweist. Der Bodhisattvakopf Abb. 25 mit der hohen Krone weist wieder auf jene westlich orientierte Richtung hin. Ihm fehlt alles Gespannte und Gebändigte der beiden Köpfe Abb 27 und 41. Mit einer müheloſen Leichtigkeit ist das Gesicht skizziert, und statt der plastischen Prägnanz steht eine etwas akademische Klarheit. Das Volle geht ins Üppig-Weiche über, die Rundungen sind verdickt, zugleich verfließender, der Mund hat etwas nachgiebig Lächelndes, ja Genießerisches. Der ganze Ausdruck ist harmlos behäbiger und bewußter. Das Verhältnis wie es zwischen dem mehr «westlich» orientierten Buddhakopf Abb. 21 und dem chinesischen Kopf Abb. 23 vorlag, wiederholt sich hier in ähnlicher Weise, nur unter den veränderten Verhältnissen der Suizeit und — da der späteren Zeit entsprechend das chinesische Moment im Ganzen stärker konsolidiert und vorherrschender ist — weniger kraß.

Solche nachlebigen Anklänge an eine unchinesische Auffassung aber werden erneut — und zwar von Beginn des 7. Jahrhunderts an — durch einen frischen Einflußstrom überholt, der diesmal nicht gebrochen wird durch provinzielle Entartungen, sondern den besten Quellen indischer Kunst entstammt. Auch diesmal setzt eine rasche Aneignung und Umwertung ein,

die zu einer neuen Stilepoche — der Tangzeit — führen. Das Entſcheidende aber liegt keineswegs in dem Anſtoß und der Anregung von Außen her, ſondern in der veränderten eigenen Dispoſition des religiöſen Verhaltens. Und zwar beruht — einem Entwicklungsgeſetz des religiöſen Verhaltens folgend — die neue Auffaſſung ſtatt auf dem Erlebnis der Transcendenz, auf dem der Immanenz Gottes. Die Gottheit wird zu einem innewaltenden Prinzip und die Welt zu ihrem Heilsleib. Statt der Erſcheinungs-loſen Gottheit ſteht ihre Offenbarwerdung, und die Welt wird wohl als Proviſorium aber nicht mehr als abſolute Unwirklichkeit geſetzt. An Stelle der einen unerbittlichen Wahrheit wird eine «doppelte Wahrheit» proklamiert; das iſt die auch vorläufige Gültigkeit einer bedingten, dem göttlichen Prinzip unadäquaten Anſchauung.

Damit tritt an Stelle der ſymboliſchen Gottſetzung — die Erſchauung und unmittelbare Berührung. Die Bodhiſattvagottheit manifeſtiert ſich im ſinnlichen Konkretum und die Bodhiſattvas werden zu handelnden Geſchöpfen.

Dieſer neuen religiöſen Auffaſſung iſt jenes Stilprinzip als adäquat zugeordnet, das an Stelle des Blockes das räumliche Volumen, ſtatt der verharrenden Maſſe die dynamiſche Spannung und ſtatt der gebundenen Strenge die organiſch rhythmiſche Bewegtheit ſetzt. Statt der ſtofflichen Neutralität und ornamentalen Struktur ſteht die ſtofflich plaſtiſche Differenzierung und frei-räumliche Entfaltung. Die Geſamtwirkung wird expanſiv, der Umfang ſinnlicher und größer, mit einer Tendenz zur monumentalen Form oder phantaſtiſchen Fülle einerſeits — oder andrerſeits zur aktiven Verkörperlichung und individuelleren Ausdrucksſtimmung. Das Stil-prinzip der Verſachlichung wird ſomit abgelöſt von dem Stilprinzip der «Verlebendigung». Und dieſer Prozeß der Formgewinnung einer neuen religiöſen Geſinnung iſt zweifellos durch den indiſchen Einfluß ſehr beſchleunigt und verſtärkt worden. Indien ſteht in der Blüte ſeiner hinduiſtiſchen Kunſt monumentalen Gepräges; ja ganz Aſien ſteht während dieſer Jahrhunderte im Zeichen einer ähnlich gerichteten ſchöpferiſchen Größe plaſtiſchen Geſtaltens, deren Zeugen nicht nur die Felsſkulpturen Vorderindiens, ſondern auch die Werke der Khmèr und Cham-Kunſt, die Werke von Mitteljava, der Tangzeit Chinas und des Hakuhô und Nara-Stiles Japans ſind.

Das eindruckvollſte Beiſpiel der neuen Geſinnung und des neuen Formgefühles iſt der große Buddhakopf Abb. 36—38, eines der grandioſeſten Bildwerke dieſer Zeit, das wir kennen. Man ſetze den ſchönen Weikopf Abb. 23 dagegen, um an zwei Meiſterwerken das Weſen zweier verſchiedener Auffaſſungen zu erkennen. Statt der gedrungenen ſchweren Blockmaſſe, der verharrenden Innerlichkeit, der ſtrengen Quadratur, und des flachen Reliefs — hier ein gewaltiger ausgerundeter und raumgefüllter Kubus, mit dynamiſchen Spannungen, voller gleitender Rundungen und Schwellungen, die einheitlich ineinander greifen; tief und voll im Relief, mächtig — offen und ſtrahlend im Ausdruck. Eine Gloriole göttlicher Macht und Herrlichkeit. Gewaltig, ſanftmütig und ſchreckend zugleich, nah, und voll plaſtiſcher Sinnlichkeit, überweltlich in ſeiner allumſpannenden Größe. Nicht mehr unbeteiligt fern, ſo völlig abgewandt und ab-geſchieden, ſondern Innbegriff der großen Gottes-Einheit des Univerſums. Die ganze Welt der Menſchheit ſpiegelt ſich in dieſem Meere ſeines Geſichtes; voll ſchweren Ernſtes Abb. 37 lächelnd beruhigter Stille Abb. 36 und tiefer Schwermut Abb. 38. Das myſterium tremendum et fascinans iſt hier in erſchütternder Stille und erhabener Gewalt verkörpert.

Dieſer große Buddhakopf zeigt bereits die Reife des voll durchgebildeten neuen Tang-ſtiles und gehört ſeiner Blütezeit, die etwa in die Jahrzehnte um 700 zu ſetzen iſt, an. Wie

eine Replik — und zwar wohl dem späteren 8. Jahrhundert angehörig — wirkt der Kopf Abb. 39 in dem eine Abschwächung und Erhärtung vorliegt, was allerdings nicht nur auf der späteren Entstehung, sondern auch auf der geringeren Qualität beruhen mag. Das voll Ausgerundete ist einem gestraffteren Oval eingegliedert, der Schnitt der Gesichtsteile ist lockerer und wechselnder, das Relief gleichförmiger und flacher.

Die reichere plastische Detaillierung der Körper und die organisch beobachtungsmäßige Fundierung der plastischen Formen, wie sie dem Tangstil eigen sind, verdeutlicht die — an sich handwerksmäßig bescheidene — Stele vom Jahre 672 Abb. 35. Die Buddhafigur ist in ihrer Körperlichkeit weicher und realistischer gefaßt, die Schüler sind ihrem Typus nach individueller ausgeprägt und die schräg gegen eine Nischenwand stehenden Bodhisattvafiguren organisch bewegter. An diesen Heilsbringerfiguren erkennt man am deutlichsten den Unterschied zum Stiltypus der früheren Zeit, wie er etwa durch Tafel 15 belegt wird. An Stelle der Masse oder der Blockwand steht der gelöste, freier modellierte Körper in schmiegsamer Bewegung, mit weichen gelockerten Bewegungen. Die Arme sind freiräumlich gelöst und die Gewandung ist nachgiebig und stofflich unterschnitten.

Deutlicher noch als in dieser Stele ist in dem Bodhisattvakopf Abb. 34 zu erkennen, wie jetzt bestimmte Formmotive der älteren «westlich orientierten» Richtung aufleben. Die weichere Haargebung, die unregelmäßig geschnittenen Lippen und Augen und der offenere weniger gleichförmige Gesichtsausdruck weisen darauf hin. Die Grundbedeutung aber ist eine andere geworden. Denn hier sind es nicht aus einem anderen fremden Formbereich übernommene Werte, die zum Prinzip einer individuell-sinnlichen Formgebung gehören, sondern solche ergeben sich folgerichtig aus dem plastischen Prinzip der «Verlebendigung» und dienen der Bereicherung und Steigerung der plastischen Anschaulichkeit. Am Auffälligsten gegenüber den älteren Werken der Weizeit ist, wie hier die plastischen Konsequenzen aus der Schrägstellung des Kopfes gezogen sind, indem die beiden Gesichtshälften selbständig behandelt sind. Die zu dem Kopf gehörige Figur haben wir nämlich als eine der Begleitfiguren einer Trinität schräg gegen eine Wand stehend zu denken. Die rechte Seite des Gesichtes ist dementsprechend kurz und massiger und bricht hart und jäh um, während die linke Seite flach und breit ist, entsprechend sind Auge und Mund nach rechts weit ausgezogen. Das bedeutet, daß an Stelle der einfach symmetrischen Beiordnung jetzt eine einheitliche Zentralkomposition der Gruppe getreten ist, die eine räumlich freie Auffassung voraussetzt. Gleichzeitig tritt — ebenfalls im Gegensatz zu früher — als Gegengewicht gegen die bewegtere, kleinteilige und asymmetrische Verlebendigung eine härtere Versteifung und Betonung solcher Teile ein, die dem Zusammenschluß des Ganzen und der symmetrischen Einheit dienen. In diesem Falle sind es die steif und hart geschnittenen Nasenflächen und Augenbrauen und die betont symmetrische Anordnung der Coiffure mit dem Ûrnâ und dem oberen Symbolzeichen. Auch die ins Dekorative gehende Haltung und summarische Glätte — wie sie auch Bildwerken aus Japan um die Mitte des 8. Jahrhunderts eigen sind — sind als Gegenwerte gegen eine individuellere Betonung der Einzelheiten aufzufassen. Es ist nicht verwunderlich, wenn die neue Stilauffassung zumal im weiteren Verlauf ihrer Entwickelung besonders jenen Darstellungen zugute kommt, denen — im Gegensatz zum Buddhabild — eine schärfere Charakteristik und größere Bewegtheit innewohnen. Während die Buddhadarstellungen an Monumentalität und geheimnisvoller Geschlossenheit allmählich einbüßen, steigert sich der plastische Ausdruck bei den anderen Darstellungstypen. Die Bodhisattvas werden zu handelnd-freikörperlich-bewegten Gestalten, die

Schülerdarstellungen gewinnen immer mehr das Ausmaß von Idealporträts, während die Wächterfiguren erst jetzt die ihrem Typus entsprechende plastische Formulierung erhalten, und zwar als Ausdruck physisch-dämonischer Kraft, leidenschaftlicher Dramatik und drohender Gewalt. Einen dieser Typen der Schutz- und Wachtgottheiten vertreten die beiden Figuren Abb. 44—49, in denen man allerdings die intensive plastische Konzeption eines neuen Bildmotives nicht mehr so stark verspürt, denn sie gehören bereits dem Ende der Tangzeit an, in der dieser Typus längst seine Formulierung gefunden hatte, ja in der das Interesse an solchen Darstellungen schon wieder abgeflaut war. Die beiden Figuren gehören dem Typus der halbnackten Ringergestalten an, die zu beiden Seiten einer Nische stehen oder ein Tor flankieren. Die Köpfe sind einander zugewandt, die inneren Arme und Füße vorgestreckt, die äußeren Hüften und Schultern ausgebogen, sodaß die seitlich gebundene Bewegung nach dem Tor oder der Nische zu konzentriert und gebunden ist. In durchlaufender Bewegung ist der ganze Körper organisch durchmodelliert. Der Oberkörper ist athletisch ausgebaut, mit breiten Schultern und vorgebautem Brustkorb, im Gesicht, an den Armen, den Beinen und der Brust — überall treten die gespannten Muskelbänder vor. Und dennoch bleibt die Formgebung von naturalistischer Tendenz frei. Der Typus verlangt lediglich den plastischen Ausbau des physisch-körperlichen Momentes. So ist gleichzeitig die Haltung flächig und rhythmisch gebunden, die Gewandfaltung drückt mehr ornamental als stofflich die leidenschaftliche Aktion des Körpers aus, die Muskelpartien — vor allem an der Brust und am Leib — sind zu Mustern geordnet, so zu einem gleichmäßigen Bogen von runden Wülsten, der den kreuzartig geteilten Bauch umgrenzt Abb. 44. Und die Gesichter in der Maßlosigkeit ihres Ausdrucks und ihrer zugleich repräsentativ gebändigten Plastik, greifen über das Maß menschlich-irdischen Temperamentes hinaus und werden zu Erscheinungen einer überirdisch-furchtbaren Macht, die etwas Grenzenloses und unheimlich-Drohendes hat. Nur die Beinpartie ist weniger konzentriert durchgebildet. Wohl herrscht hier dasselbe Grundprinzip kompositioneller Massenverteilung wie bei der Bodhisattvafigur Abb. 28, nach dem der Schwerpunkt nach oben hin verlegt wird, was besonders hier — bei der hochgestreckten Haltung und der Kulmination der Bewegung im Kopf, den Schultern und Armen, die das Zupacken und Niederwerfen am stärksten ausdrücken — auch ausdrucksgemäß berechtigt erscheint. Und doch lehrt der Vergleich mit früheren Großplastiken dieser Art — etwa von Lungmên —, daß diese Zentrierung nach oben hin durchaus nicht eine ausdrucksfolosere und mattere Behandlung der Beinpartie voraussetzt. Das ist vielmehr ein Zeichen der späteren Entstehungszeit, in der über das mühelose Beherrschen des Details die mühevolle, konzentrierte Einheit verloren geht.

Nicht weniger als zur Weizeit unterliegt auch die Tangzeit einer reich differenzierten Entwicklung, und besitzt — diesmal bereits auf Grund stärkerer Sektenverschiedenheiten — ein vielfältiges Nebeneinander von Richtungen und Auffassungen. Das gilt in noch stärkerem Maße für die folgenden Zeiten, für die das Material allerdings noch lückenhafter und unzusammenhängender vorliegt. Es sind vor allem prinzipielle Gründe, die die chinesische Plastik der Nach-Tang-Zeit nicht mehr in so kompakter und geschlossener Einheit in Erscheinung treten lassen. Neben einer bereits erwähnten immer stärker werdenden Sektenscheidung ist es einmal die Tatsache, daß das künstlerische Ausdrucksmittel der in den Vordergrund tretenden Chan-Sekte nicht mehr die Plastik, sondern die Malerei ist, andererseits verwischen sich die Grenzen der buddhistischen Kunst und Motivgebung immer mehr durch die Verbindung und Verschmelzung mit einheimischen

Vorſtellungen, beſonders des Vulgaertaoismus. Vor allem aber liegen die Gründe ganz allgemein in der Tatſache, daß das «religiöſe Zeitalter» abgelöſt zu werden beginnt durch ein «bürgerliches Zeitalter», in dem nicht mehr die Kultplaſtik das beherrſchende künſtleriſche Ausdrucksgebiet für das, was dieſe Zeit bewegt, ist, ſondern die dem bürgerlichen Milieu und der perſönlicheren Lebenshaltung entſprechende Malerei und die dekorativen Künſte.

Und doch ſind wir — trotz aller Verſchiedenheiten und des Mangels einheitlicher Folge — berechtigt, die ganzen ſpäteren Zeiten der buddhiſtiſchen Kunſt- und Religionsentwicklung zu einer Einheit zuſammenzufaſſen. Und zwar wird dieſe Einheit wiederum durch eine einheitliche Art des religiöſen Verhaltens gebildet, die — einem inneren Entwicklungsgeſetze folgend — ſich als die Phaſe der «Vermenſchlichung» darſtellt. Sie wird durch eine voraussetzungsloſere Gläubigkeit gekennzeichnet, die in der Gottheit einen Weltregenten ſieht und die Nirvâna-Erlöſung als ein himmliſches Paradies auffaßt. Die Gottheit wird damit vermenſchlicht und mit dem menſchlichen Individuum in perſönliche Beziehung gebracht. Gott wird zum Statthalter eines Paradieſes oder zu einer immanenten Macht, an der man auf okkultem Wege Teil zu gewinnen vermag. Damit tritt die Gottheit als transcendente Idee überhaupt zurück; an Stelle der ſpirituellen Erkenntnis oder der univerſalen Erſchauung tritt jene rein menſchliche Glaubensgewißheit, die ſich der göttlichen Hilfe überläßt und ſich von einem höheren Willen abhängig fühlt — oder aber eine magiſizierte Einſtellung, die Einfluß auf dieſe höhere Macht zu gewinnen ſucht. An Stelle der Idee der Welterlöſung treten der Wunſch nach perſönlicher Hilfe und eine Paradies-Erwartung. Das menſchliche Kreaturgefühl der Schwäche und der Bedürftigkeit aber wendet ſich weniger an die Gottheit, als an die Heilsbringer, die damit beherrſchend in den Vordergrund treten; ja der Amitâbha Buddha wird ſelber zu einem Heilsbringer-Typus. Gleichzeitig gewinnt aber auch die Prieſterſchaft an Bedeutung, d. h. der religiös-ausgezeichnete Menſch, der — im Beſitz höherer religiöſer Macht — als Mittler auftritt, und von dem der Laie abhängig iſt, zu dem er ſelber mit Scheu als zu einem höheren Weſen oder einem verkörperten Ideal aufſchaut.

Alles das führt zu einer «Vermenſchlichung» auch der plaſtiſchen Darſtellung und Formgebung. Schon das Prinzip der voraufgegangenen Epoche der «Verlebendigung» ließ erkennen, daß das Buddhabild ſeine gewaltige Transcendenz einbüßte und erdnäher wurde. Von nun ab wird es immer mehr zu einem Schema, deſſen plaſtiſche Struktur mehr auf dekorativer Verallgemeinerung als auf plaſtiſcher Konzentration beruht. Das Buddhabild wird mild, ſanft und Idealtypus menſchlicher Gemütsruhe, oder zu einem erſtarrten Symbolkomplex okkulter Kräfte und Beziehungen. Die Begleitfiguren aber gewinnen an Reichtum des dekorativen Details, individueller Kennzeichnung und menſchlicher Ausdrucksgebung, was allerdings z. T. aufgehoben wird durch eine ſtärkere Schematik und attributive Erſtarrung. Das Wichtigſte aber iſt, daß der Menſch nunmehr ſelber, und damit auch die Darſtellungen des frommen Menſchen und der kirchlichen Perſönlichkeiten ſtärker in den Vordergrund treten. Dabei bildet ſich, ſowohl als Reaktion gegen die religiöſe Verflachung, als auch als Folge der perſönlicheren Beziehung zur Gottheit und der individuelleren Auffaſſung des Göttlichen und ſeiner innewohnenden Kräfte, jenes Ideal des Einſiedlers und Asketen aus, das in der Typenſerie der Lohans ſeinen vornehmlichſten Ausdruck gefunden hat.

Dieſe ganze neue Orientierung der religiöſen Auffaſſung wirkt belebend auf die plaſtiſche Phantaſie ein. So bietet auch die Plaſtik der Sung- und Yueanzeit — wenn wir auch noch keinen

einheitlichen Überblick über die plastische Entwicklung dieser Zeiten haben — ein lebendiges und eindrucksvolles Bild, besonders in Bezug auf die neuen menschlichen Darstellungstypen, denen am stärksten die veränderte religiöse Einstellung und plastische Auffassung zu gute kommen. Der Bodhisattvakopf Abb. 60 schließt noch an die Stilgebung der voraufgegangenen Epoche an. Aber zugleich wird in seiner Unterschiedlichkeit zu früheren Bildwerken deutlich, was mit dem allgemeinen Begriff der «Vermenschlichung» gekennzeichnet werden sollte. Der ganze Ausdruck ist zierlicher geworden, kleinlicher und offener; weniger streng und weniger gesättigt. Die Augen blicken offen; die Nase hat etwas Kapriciöses und der Mund etwas Alltägliches, verschlafen = Unbeteiligtes. An Stelle der Spannung steht eine weiche Zartheit. Die Nebenmotive — wie hier die hohe zackig geschweifte Krone — gewinnen an Bedeutung und verleihen dem Ganzen eine dekorative Haltung. Die Profilführung, der Schnitt der Gesichtsteile und die Form des Kopfes sind individueller geworden.

Virtuoser und delikater kommt in dem kleinen Kopf Abb. 61, dessen Provenienz mehr auf den Westen Chinas weist, die veränderte Formauffassung zur Geltung. Die Individualistik gewinnt hier das Ausmaß eines Portraits, zu mindest einer rassenmäßigen Schilderung. Die Lebendigkeit der Beobachtungswiedergabe hebt den Charakter eines überirdischen Wesens auf. Man spürt eine fast raffinierte Modernität voller kühler Überlegenheit und Verfeinerung. Ein kleines kugelförmig-rundes, weit vorgeschobenes Gesicht mit zarten Gesichtsteilen, offenen Augen und graddurchlaufender Nase. Der delikaten Glätte des Gesichtes ist die kräftige plastische Anlage des Vogelmotives und der geriefelten Haare entgegengesetzt. Meisterhaft ist die kompositionelle Verbindung und Kontrastierung zwischen Gesicht und Vogelmotiv: Das Profil läuft in einem kühnen Bogen von dem hinten hochgestellten Schwanz des mittleren Vogels bis zum Hals; nur der Vogel selber liegt etwas oberhalb dieses imaginären Bogens und wird dadurch gleichzeitig isoliert, während der erhobene Vogelkopf die abwärtsgleitende Bewegung unterbricht und dadurch steigert. Die Haarsträhnen aber laufen nach rückwärts und gleiten dann seitlich ab. Von lebendigster Einfachheit ist die Modellierung der drei Vögel und faszinierend der Gegensatz zwischen dem glatten Gesicht und dem dunklen vergoldeten Oberteil. Diese ganze, verfeinerte, zierlich sichere und geschmackvolle Anordnung weist bereits auf die dekorative Kunst der Mingzeit hin.

Auch die plastische Lösung des Wächterkopfes aus Eisen Abb. 56, 57 bezeugt eine reiche bewegliche Phantasie. Das Gesichtsrelief ist in kurzen kugeligen Verdickungen vorgebaut, die in verschiedenen gleichmäßigen Wellen einander folgen: Kinn, Nase und Backenknochen, Augen und Augenbrauen, während die Stirn sich allmählich flächig verbreitert und in zwei großen Bogen gegen die flammenden Haare abschließt. Die Haare steigen in geriefelten Graden steil an und bilden oben einen dreizackigen spitzen Grad, der sich gegen die Gußhälfte der Rückseite anlegt und dort in einer gleichmäßigen Kurve abfällt. So erhält trotz der starken reliefplastischen Bewegtheit der Kopf eine einheitliche Ruhe und frontale Sicherheit. Der Ausdruck ist dabei auch hier «vermenschlicht»; eine humorvolle Gutmütigkeit mildert und durchzieht den Ausdruck drohender Aktivität.

Eine besondere Ausdrucks- und Formlebendigkeit erreicht diese Zeit aber in den Darstellungen der Lohans, der Buddhaschüler und verwandter Typen. Die Lohans von I-chou zeigen, bis zu welchem Grad individueller und physiognomischer Dramatik diese Kunst zu gelangen vermag, deren Nachwirkungen wir in den Statuen der Hossôpatriarchen des Unkei

wiederfinden. Der bäuerlich barbarische Eisenkopf Abb. 58 ist zwar weit entfernt von solcher kultivierten plastischen Virtuosität wie jene Bildwerke. Dafür aber noch ausdrucksvuchtiger und weniger laut und pathetisch. Hier findet jedenfalls eine individuelle Charakteristik freie Entfaltung. Ein robuster, dicker, rundlich kahler Schädel mit gewaltigem Nackenansatz und gleichförmigem Umriß setzt sich beherrschend und zusammenfassend der Gesichtsindividualität entgegen. Das Gesichtsrelief ist aufgewühlt und leidenschaftlich: Ein zusammengepreßter ältlicher Mund, tiefe furchige Falten, ein strenges vorstoßendes Kinn, das von gebändigter Energie zeugt, ein sinnliches Unterkinn, kurze etwas rohe Nase und kleine, wie erloschene, übernächtig-verdickte Augen. Eine rücksichtslos offene physiognomische Spannung und Stimmungsintensität stehen an Stelle plastischer Dynamik. Bei alledem finden wir in diesem Kopfe noch gleiche plastische Grundmotive wie etwa in dem Buddhakopf der Weizeit Abb. 23, so vor allem in Bezug auf den Gegensatz zwischen dem schweren massigen Schädel und dem flachen teils versenkten Relief, wenn auch auf ganz andere Darstellungsmomente bezogen. D. h. daß auch noch hier, bei der Darstellung eines menschlichen Typus, das alte Prinzip plastisch negativer Konzeption vorliegt, das dem Kopf trotz aller Individualität eine so klare Geschlossenheit und einen so allgemein gültigen Charakter verleiht.

Der Lohantorso Abb. 62 gibt den landläufigen und häufigen Typus des Einsiedlers wieder. Ein grüblerisch vereinsamter Mönch, von der Welt abgeschieden, etwas mürrisch und energielos hingegeben. Ganz im Gegensatz zu der brutalen geistigen Energie, der Willensbeherrschtheit und Aktivität des «Schülerkopfes». Und doch liegt in der Vergrämtheit solchen Lohans etwas Rücksichtsloses und Heroisches, im Übrigen ein Typenstück, das — was die Gesichtsbildung anbelangt — plastiche Formeln wiederholt, in der rundplastischen Organisation aber einen einheitlichen und reichen Aufbau zeigt. Jede frontale Flächigkeit ist vermieden. Die Brust ist weit zurückgeschoben, Knie und Arm vorgezogen, der Kopf schräg aufwärts gestreckt, während die gleichmäßig rundlaufende, klare und kompakte Rückenpartie, die bis zum Knie durchläuft, die verzweigte Haltung dem Grundriß eines Bogens einpaßt.

Erst in den Jahrhunderten der folgenden Mingzeit läßt auch diese reiche lebendige Konzeption nach. Die Formgebung als Ganzes wird immer mehr zur Typik. Einerseits nehmen die Tendenzen einer dekorativ-summarischen oder barock-gehäuften Auffassung, andererseits jene einer mehr realistischen, oft ins Grelle und Bunte gehenden Pantomimik zu.

Wenn ich von den zahlreichen Mingbronzen der Sammlung nur wenige ausgewählt habe, so sei damit zugegeben, daß von einer künstlerischen Leistung nur noch in vereinzelten Fällen die Rede sein kann. Ich muß dabei aber der summarischen Disqualifikation der Mingplastik als Ganzes, von der so oft höhnisch und wegwerfend die Rede ist, entgegentreten. Auch die Mingplastik ist als eine Erscheinung sui generis zu nehmen. Und es finden sich in dieser Zeit noch manche Einzelwerke von künstlerischer Bedeutung, und auch die an sich unkünstlerische Typenhäufung gibt noch mancher frischen, derben und eigenartigen Leistung Raum.

Die Figur des betenden Priesters Abb. 73 mag als Beispiel eines respektablen Typenstückes gelten, das die allgemeinen Tendenzen dieser Zeit offenherzig vertritt. Gewand, Kessa und Schuhe unterliegen einer realistischen Auffassung und erzählerischen Breite. Trotzdem gelingt es, die frontale, kompakte Struktur des Aufbaues bei klarer Gliederung zu wahren. Gleichmäßig und doch zwanglos sind Füße, Arme, Hände und die langen Ärmelfalten gelagert. Allerdings jenes Motiv der älteren Plastik — nach dem der Schwerpunkt nach oben verlegt wird — ist

gründlich mißverstanden. Es bleibt — und das ist typisch für viele der späten Bronzen — der schwere Ausbau der Schultern und der Arm- und Brustpartie, aber die untere Körperhälfte steht in keiner kompositionellen Aktion mehr zu einem Schwerpunkt, sodaß die Figur auseinanderfällt und im Verhältnis zum Unterteil oben zu schwer belastet ist. Im Gegensatz zu der realistischen Betonung der Gewandung zeigen die nackten Körperteile eine mehr summarische Behandlung. Die fleischigen Hände, das kugeligdicke Gesicht mit eng zusammenliegenden Gesichtsteilen, der sehr kleine Mund, die spitze kurze Nase und der dicke Schädel geben die typischen Formen des Mingstiles wieder. Die Feuervergoldung aber setzt diese Teile geschickt — wenn auch etwas einfältig — gegen die dunkle Bronzefarbe der Gewandung ab.

Weit bedeutsamer sind dagegen die beiden großen Bronzefiguren der Sung tszĕ Kuanyin, der Kinder-spendenden und schützenden Gottheit. Beide der Auffassung und der Durchbildung nach verschieden. Die eine Abb. 63 — 65, 68 in voller geschlossener Schwere hingelagert, die komplizierte Haltung verdichtet und einheitlich zusammengefügt. Die Beine rechtwinklig gegeneinander gesetzt, der Rumpf wie eine große Wand, der Kopf breit, klar und leicht geneigt, der Körperumriß verläuft gleichmäßig und nach oben verjüngt. Sicher und ruhig liegt die linke Hand auf dem Knie, während die rechte das Kind hält, das in ihrem Schoße sitzt. Die Gewandung ist breit und voll behandelt und umzieht in bewegter Schwere die ganze Figur. Alles das kann man primitiv, grob und unedel nennen, trocken in der Oberfläche und in Einzelheiten vielleicht unbeholfen oder steif. Aber darauf kommt es hier gar nicht an. Es gibt in der Kunst Werke und Strömungen, deren Wertung und Ausdruck jenseits solcher Beurteilung liegen. Diese Kuanyinfigur ist sicherlich bäuerisch, aber sie zeugt von einem großen sicheren Instinkt des plastischen Gefühls, das voller Ruhe und Geschlossenheit eine schwierige plastische Situation löst. Es ist ein großes Wogen und Gleiten, Schmiegen und Wachsen in dieser Gruppe, etwas von Wald und Stall, von Brut und schwerer Mütterlichkeit, von bäuerischer Einfalt und Bedächtigkeit. Und daß der Guß unedel und grob ist! Daß die technische Bewältigung ohne virtuose Meisterschaft ist? Sind etwa deswegen die Arbeiten, die wir einem Bernward von Hildesheim nahe stellen oder zuschreiben, weniger große und bedeutsame Werke, weil in ihnen die technische Behandlung keine vollkommene ist?

Anders ist die zweite Kuanyingruppe Abb. 66, 67, 69. Es macht den Eindruck, als ob sie einem anderen — mehr städtischen — Milieu entstammte. Sie ist anspruchsvoller, herrischer und pompöser. Der Oberkörper ist lang und hochgereckt, die Gewandung reicher, mit breiten Bordüren und schmiegsamer Fältelung. Die Hände sind schmal und lang, die Beine und Füße lässiger gelagert. Das Gesicht ist offen, weit vorschauend und der Ausdruck weniger in sich versunken. Das Kind steht flach gegen den Schenkel gestützt, von der großen Hand der Kuanyin gehalten und an sich gedrückt, während die kleine Hand des Kindes sich seltsam und zärtlich kühl auf ihre Finger legt Abb. 69. Man könnte geneigt sein, diese Figur maniriert zu nennen. Aber dafür ist sie doch zu klar, zu kräftig, ehrlich und lebendig. Sicher liegt im Ganzen eine gewisse Kühle und Übertriebenheit. Doch ist das nicht durchaus auf Kosten einer manierten Stilart zu setzen. Ich sehe die Gründe eher darin, daß dieser Zeit die große allgemeine Tradition fehlt, und daß Einzelleistungen — vielmehr als früher — einen Wust von starren Formeln zu überwinden haben, daß solche Werke und ihre Künstler zu sehr isoliert sind und voraussetzungsloser auf sich selbst beschränkt sind, um zur Freiheit der großen Form, zur Leichtigkeit eines organischen Wuchses und zur Vollendung der plastischen Gestaltung zu gelangen. So liegt leicht etwas

Abſeitiges und Fremdartiges in ſolchen Bildwerken, die nicht mehr im großen Strom einer lebendigen Entwicklung ſtehen, und die dadurch etwas Zeitloſes an ſich tragen, das bei großen Werken auch über alle Zeiten bedeutungsvoll bleibt, bei den vielen unbedeutenderen Einzelleiſtungen aber als Unlebendigkeit oder Krampfhaftigkeit ſich äußert. Auch in China erfüllt ſich damit jenes geſetzmäßige Schickſal, daß auf den Sommer der Winter folgt. Man vergeſſe aber nicht, daß beides zuſammen gehört und daß, wer das Einzelne liebt, das Ganze verſtehen und würdigen ſoll.

Dasſelbe, was für die Spätzeit Chinas gilt, trifft auch auf Japan zu. Auch dieſes Land hat eine lange innerlich reiche plaſtiſche Entwicklung durchlaufen, die allerdings in ihren früheren Epochen von China abhängig iſt. Und es entſpricht dem japaniſchen Volkscharakter, daß er erſt im Verlaufe jener letzten Entwicklungsphaſe, die wir die der Vermenſchlichung nannten, in reicherem Maße zu einer ſelbſtändigeren künſtleriſchen Formulierung gelangt iſt.

Von japaniſchen Bildwerken der früheren Zeit enthält unſere Sammlung nur wenig. Die beiden Masken Abb. 74—77 weiſen auf die Tradition des großen, plaſtiſch klaren und kraftvollen Tempyô-Stiles, der dem mittleren Tangſtil Chinas entſpricht, und der zur Kamakurazeit eine kurze Renaiſſance erlebte. In dieſer Zeit machten ſich auch die Einflüſſe jener chineſiſchen Sungrichtung geltend, deren phyſiognomiſch reiche und plaſtiſch bewegte Tendenzen wir in dem Schülerkopf Abb. 58 aufzeigen konnten. Die beiden Masken, in denen die große Form einer älteren Zeit und die individuelle Lebendigkeit und rationaliſtiſche Klarheit einer jüngeren Auffaſſung zur Geltung kommen, dürften dieſer intereſſanten Epoche der Nara-Renaiſſance angehören, auch wenn eine gewiſſe Leere und Härte — vor allem in der Ten-gû-maske — ſie als Replik kennzeichnet. Auf den Stil dieſer Zeit geht auch der Gebälkträger Abb. 80 zurück.

Ein noch wirkungsvolles Beiſpiel der ſpäteren Großplaſtik bildet die Dai-nichi-Figur Abb. 82, 83. Eine Kritik iſt natürlich leicht: allzu beherrſchend treten das Beiwerk, Sockel und Nimbus in den Vordergrund, die große plaſtiſche Einheit iſt maleriſch aufgelöſt durch den Wechſel von Rot-, Schwarz- und Goldlack, von Holz, Glas und Metall. Dieſer Überſteigerung gegenüber wirkt die Figur als ſolche klein und bedeutungslos. Die Formgebung iſt ſummariſch und etwas weichlich, dabei durchſetzt mit ſtofflichen und körperlichen Details. Und doch als Ganzes noch von großem dekorativen Wurf und ornamentaler Pracht.

Vertritt dieſe Dai-nichi-Figur die offizielle Plaſtik der ſpäteren Zeit, ſo haben wir in den beiden kleinen Figuren Abb. 78 und 81 mehr pheripheriſche Typen vor uns. Sie kennzeichnen zwei verſchiedene Pole, beide gleich weit entfernt von der offiziellen Richtung, die immer mehr in akademiſche, frömmelnde Maſſenarbeit ſich ergeht. Und zwar vertritt die Holzfigur des Daruma Abb. 81 die derbe, bäuerlich robuſte und friſche Auffaſſung einer Volkskunſt. Mit unbekümmertem Geſchick iſt die Figur aus dem runden Stamm geſchnitten, der Rücken einfach und klar, die Vorderanſicht kräftig und bäuerlich barock. Etwas erheiternd groteſk iſt es, mit welchem Ernſt und biederer Mühe dieſer alte Patriarch, der doch im Grunde ein ſo gutmütiges Weſen iſt, ſeine grimmige Würde zur Schau trägt. Kein Kunſtwerk, aber ein ehrliches und lebendiges Stück Holzarbeit, das mehr wert iſt als die vielen und prunkhaften Traktate und Litaneien der offiziellen Plaſtik.

Auch die kleine Figur des betenden Mönches Abb. 78, 79 ſteht abſeits der allgemeinen Entwicklung, nicht im Sinne der bäuerlichen Volksarbeit, ſondern einer beſcheidenen einſamen Mönchskunſt. Auch hier gilt dasſelbe was bezüglich der Mingplaſtiken geſagt war: Ein ver-

einzeltes Stück, dem etwas Zeitloſes eignet. Von rührender Einfachheit, ſtill und zart. Die Melancholie einer romantiſchen Stimmung und die lautloſe Beſcheidenheit inniger Frömmigkeit liegen hier ausgedrückt. Ein Gebet, das nicht mehr Ruf und Verlangen iſt, ſondern ernſte Ergebenheit. Ohne Abſicht und ohne irgendwelche künſtleriſche Aſpirationen hat hier ſchlichtes Empfinden zu einer Primitivität der Form zurückgefunden, die von ſtiller Größe und Einfachheit iſt.

Als dritte Gruppe von Bildwerken Oſtaſiens hatten wir eingangs jene kleinfigurigen Statuetten erwähnt, die mit dem volkstümlichen oder verbürgerlichten Glaubensmilieu zuſammenhängen und ſowohl buddhiſtiſche und taoiſtiſche Darſtellungen als auch ſolche des offiziellen Staatskultes umfaſſen. In der Hauptſache ſind es Darſtellungen menſchlicher oder legendärer Perſonen und Typen, oder ſolche mythologiſcher Art, die aber einen ausgeſprochenen perſonalen Charakter erhalten haben. Zu einem großen Teil gelten ſie als Glückszeichen, Schutz- und Wunſchſymbole, die als Motive zum Allgemeingut auch des Schmuckdekors gehören, ohne aber ihren ſymboliſchen Bedeutungsgehalt zu verlieren. Von buddhiſtiſchen Darſtellungen ſind als häufigſte die der Arhat's und der Kuan-yin zu nennen. Die kleinen Elfenbeinfiguren Abb. 70, 71 geben dieſen Typus wieder. Die eine knieend mit dem fröhlichen Kinde auf dem Arm, die andere ſtehend, ſchmal und eng der natürlichen Form des Hornes eingefügt, mit langen weichen Linien und gleitenden Rundungen. In ſolchen Kleinplaſtiken trägt die vermenſchlichte Auffaſſung dieſer Spätzeit ſich frei und widerſpruchslos aus. Sie gelangt dabei oftmals zu einer plaſtiſch verfeinerten Qualität, die in anonymer Intimität gipfelt und beſtimmt wird von einer dekorativen Interieurſtimmung voll ſchlichter Anmut und weiblicher Zartheit.

Von Darſtellungen nicht buddhiſtiſcher Bedeutung bilden wir nur die Figur des bärtigen Mannes mit dem Knotenſtock, des Gottes des langen Lebens Abb. 72 ab, die darauf hinweiſt, daß dieſe Kleinkunſt nicht nur dekorative Qualitäten beſitzt, ſondern auch ſolche eines phyſiognomiſch durchgebildeten, darſtelleriſchen Ausdrucks. Eine Kunſt der Nuance, des Ausdrucks, der plaſtiſchen Miniatur, die ſich durchaus nicht in Spielerei und Nebenſächlichkeiten verliert. Wohl in kleinen Dimenſionen arbeitet, aber dabei plaſtiſch zu organiſieren, zu beleben und zu charakteriſieren verſteht und einen weiten Ausdrucksbereich umfaßt. Wohl ſelten hat es eine Kleinplaſtik von ſolchen dekorativen Reizen, ſo reicher plaſtiſcher Nuancierung der Form und des Ausdrucks, ſolcher darſtelleriſchen Geſtaltungskraft und von ſolcher weltanſchaulichen Gültigkeit gegeben, als die des ſpäteren Chinas, die noch viel zu wenig gewürdigt iſt. Denn in dieſen Kleinfiguren hat eine reife, geklärte und lebensvolle Weltanſchauung ihren Ausdruck gefunden, deren Geiſt der der Fröhlichkeit, Weisheit und kultivierter Liebenswürdigkeit iſt.

Damit iſt der Umkreis des plaſtiſchen Geſtaltens Oſtaſiens, ſoweit er durch Werke unſerer Sammlung belegt werden kann, abgeſchloſſen.

SÜDASIEN

Weit größere Schwierigkeiten als es bei den Bildwerken Chinas der Fall war, bieten ſich dar, wenn man nunmehr dazu übergeht, die Bildwerke Südaſiens einheitlich zu gruppieren. Nicht nur deswegen, weil Südaſien in unſerer Sammlung lückenhafter und weniger reichhaltig vertreten iſt, ſondern weil — wie eingangs ſchon erwähnt wurde — Südaſien eine weit geringere Dichtigkeit der geſchichtlichen Struktur, aber eine bei weitem reichere räumliche Gliederung beſitzt.

An Stelle einer national gegliederten Volkseinheit steht die koloniale Gegensätzlichkeit zwischen Einwandererschicht und der Mannigfaltigkeit eingeborener Stämme und Rassen. An Stelle eines geschlossenen Kulturkontinentes steht ein morphologisch reich gegliederter und zerrissener Kulturraum mit Halbinsel- und Inselbildung, der sich vom Himalaya bis zum Äquator erstreckt, dessen Norden an die iranischen und die süchinesischen Kulturgebiete anschließt, und dessen Süden in Naturvolksgebiete hineinreicht, während die Inlandsgebiete die verschiedensten Zonen eingeborener Kulturen umfassen. Den Einheitsfaktor dieser südasiatischen Kultur bildet also nicht — wie in China — eine bodenständig verwurzelte räumlich geschlossene und staatsmäßig streng gebundene Gesellschaft, sondern der einheitliche Charakter tropischer Naturumgebung, sowie einer kolonial orientierten Kulturentwicklung. Stets beherrschend und elementar setzt sich der Charakter der tropischen Natur einer geschichtlichen Kontinuität entgegen. China kennt die Differenzierung des Jahreszeitenwechsels, Indien aber nur die Sonnen-Dominante der Tropen. Dieser entspricht eine wuchernde Gleichförmigkeit. Wo eine aktive Kulturverdichtung sich bildet, geht sie zurück auf einen Anstoß von außen her und wird von fremden Energien gespeist. Und unterliegt rasch den Bedingungen der tropischen Natur und den Folgen der unausgeglichenen Situation. So steht an Stelle einer innerlich differenzierten gesetzmäßigen Kulturbewegung, nach der Epochen verschiedener Auffassung zeitlich-logisch aufeinanderfolgen, in Indien eine sprunghafte koloniale Kulturausbreitung, die sich auf räumlich weit getrennte Gebiete und verschiedene Rassenzonen hin erstreckt, aber immer den gleichen Bedingungen tropischer Natur unterworfen bleibt.

So belegen die Bildwerke unserer Sammlung von Vorderindien allein drei verschiedene geographisch und religiös bedingte Stilgruppen, und zwar die des spätbuddhistischen Nordindiens, die der jainistischen Kunst des Nordwestens und der späteren hinduistischen Kunst im Nordosten. Und fast jedes der wenigen Bildwerke aus den Kolonialgebieten belegt eine andere Stilprovinz: Champa, Cambodja, Birma und Archipel.

Während der Formreichtum innerhalb eines gleichen waltenden Grundprinzips ein ungleich größerer ist, als je zu irgend einer einzelnen Epoche der ostasiatischen Kunstentwicklung, so ist andererseits das Gesamtbild der ostasiatischen Plastik als Ganzes doch reicher und zwar auf Grund einer differenzierteren Wandlungsfolge der jeweils herrschenden Grundprinzipien. Indien kennt im Grunde nur ein einziges Prinzip plastischer Gestaltung, und zwar jenes der «Verlebendigung», das dem Prinzip der Tangzeit konform ist, eine Analogie zur chinesischen Vor-Tangplastik besitzt aber die indische Kunst nicht. Und soweit die Phasen der späteren Entwicklung in Frage stehen, unterliegen diese entweder der immer stärker werdenden Tendenz der «Versinnlichung» — die nicht wie das Prinzip der Vermenschlichung gegenüber dem Prinzip der Verlebendigung etwas grundsätzlich anderes ist — oder aber unterliegen den Tendenzen einer Magifizierung und eines volkstümlichen Dämonismus. Diese letztere Phase aber ist nicht das Ergebnis einer «logischen Entwicklung», sondern eine Folge des kolonialen Charakters der südasiatischen Kulturen, indem das dem altindischen entgegenstehende Element der einheimischen Volksschichten — vornehmlich der südlich gelagerten Rassen mit stärkeren Naturvolkselementen — zur Geltung kommt und aktiven Anteil am künstlerischen Ausdruck gewinnt.

Die Reliefstele Abb. 84, 85 zeigt den typischen Charakter des späten buddhistischen Stiles von Nordindien, und zwar der besonderen Schule des Klosters von Nâlanda, deren Werke eine auffällige Übereinstimmung mit dem Stil mitteljavanischer Bildwerke zeigen. Dieser Schulstil arbeitet noch im engen Anschluß an die Tradition des älteren buddhistischen Stiles,

wenigstens soweit es sich um tantristisch nicht beeinflußte Darstellungen handelt. Dabei ist auch in unserem Stück eine repräsentative Formtypik unverkennbar, die dieser Schule eigen ist, deren Werke bei aller geschmeidigen Bewegtheit und noch maßvollen und gefälligen Klarheit, eine gewisse leblose Selbstverständlichkeit und dogmatische Kühle zeigen. Die Gestalt des Padmapâni, des Lotosträgers, ist feierlich großfigural aufgefaßt: als das Bild eines Heros und Heilsbringers, eines Fürsten himmlischer Ordnung, in körperlicher Schönheit und sinnlicher Fülle. Der menschliche Leib steht hier nicht als ein bloßes fiktives Körpersymbol, sondern unmittelbar als die Verkörperung und leibliche Erscheinungsform eines übermenschlichen Wesens. Damit fällt die strenge plastische Umbildung und ihre architektonische Umdeutung fort, und an ihre Stelle treten die Tendenzen der Idealisierung und der tributreichen und gegenständlichen Versinnlichung. Der Körper selber ist voll und organisch bewegt durchgebildet, frei räumlich gelockert, mit weichen Rundungen. Der Form und dem Aufbau nach der indischen Schönheitsvorstellung folgend: Mit vollen Schenkeln, gebogener runder Hüfte, schmaler Taille, breiten doch nicht schweren Schultern und schlanken Armen. Die Komposition solcher indischen Reliefstelen ist durchweg breiter als bei den chinesischen, und zwar im Sinne einer mehr azentrischen Massenverteilung und rhythmisch ausladenden Bewegtheit, die wohl frontal orientiert, aber nicht streng symmetrisch gegliedert ist. Das plastische Relief ist voll sinnlich gesättigter Fülle: Die stoffliche Lagerung weich, schmiegsam und reich in den Überschneidungen, das Lotosmotiv ist üppig und in realistischer Breite entwickelt, und das kleinfigurige Nebenwerk lebendig charakterisiert. Diese Beiordnung von kleinteiligem Nebenwerk — im allgemeinen ohne strenge kompositionelle Bindung — gehört, als Ausdruck der wuchernden Lebendigkeit tropischer Phantasie und tropischen Formenreichtums zum alten Erbgut indischer Reliefplastik.

Trotz aller Bewegtheit und sinnlicher Anschaulichkeit ist die Formgebung des Bildwerkes doch maßvoll beherrscht, kühl und von repräsentativer Ruhe. Der strengere Geist des Buddhismus gebietet hier den sonst schon häufigen Tendenzen barocker Sinnlichkeit und phantastischer Häufung Einhalt. Und doch macht andererseits ein Rückblick auf chinesische Bodhisattva-Gestalten deutlich, wie viel tropisch sinnlicher, plastisch aufgelöster, personaler und organizistischer die indische Formauffassung ist, als die nüchterne, strenge oder dekorative Sachlichkeit chinesischer Auffassung.

Das erotische Element, das im Grunde in aller indischen Plastik wirksam ist, kommt voll und blühend in der kleinen Relieffigur Abb. 86—89, die etwa derselben Zeit angehört, zum Ausdruck. Es ist, wie ich vermute, die personifizierte Darstellung einer Flußgottheit, doch ist das hier fast bedeutungslos, denn so sehr ist die Darstellung auf sich selbst, d. h. die irdische Schönheit der Frau gestellt. Ein Bild voller Grazie und gesättigter Anmut, in tänzerischer Haltung geneigt und weit ausladend. Das Relief ist tief unterschnitten, mit freiliegenden runden Profilen, eher einer Freifigur ähnlich und doch eingebettet in eine reliefmäßige Situation und der Bewegung nach frontal — und zugleich auf ein Gegenstück hin — orientiert. Die kräftig gegeneinandergesetzten und rhythmisch überführten Kurven und Bögen der Profile finden in den reliefplastischen Schwellungen und Tiefen ihren Ausgleich. Von meisterhaftem Reichtum und ausbalanzierter Lebendigkeit ist es, wie die einzelnen Momente: der diagonalen Parallellagerung der Profile, der Massenverteilung mit ihrem rhythmischen Wechsel von Schwere und Leichtigkeit, und der Bewegungsrichtungen der einzelnen Körperteile mit ihrer Abwärtsneigung oder aufwärtsstrebenden Tendenz — sich entsprechen, divergieren oder zusammenlaufen. Auch das geheimnisvoll offene Spiel des Ausdrucks ist von bestrickendem Reichtum: Offen und prächtig, heiter und liebeswissend

ist der Anblick von vorn Abb. 87, zärtlich lächelnd und keusch ist die leichte Süßigkeit des Kopfes, wenn er von der Seite gesehen, sich nach vorn überneigt Abb. 88, abgewendet in der Neigung aber zuckender, dunkler und voller Schwermut Abb. 89.

Um etwa drei bis vier Jahrhunderte jünger ist die große Stele Abb. 90—93, die der Mount-Abû Gegend entstammt, und die ihrer religiösen Bedeutung nach dem Jainismus angehört. Andere Züge indischen Gestaltens als in den beiden Werken Abb. 84 und 86 treten hier zu tage. Es sind das die Momente der plastischen Kontrastsetzung, der üppigen malerisch dekorativen Ausgestaltung des Beiwerks und der dogmatischen, reihenmäßigen Anhäufung symbolischer Motive. Das einzelne Motiv oft trocken und grob gebildet ohne künstlerische Nüancierung, als Ganzes aber ein imposantes Stück Plastik: Malerisch reich, vielgestaltig und doch einheitlich aus einem einzigen Stück Alabaster geschnitten. Die Auflösung der Flächen durch dekoratives Beiwerk, das malerische Hell-Dunkel der tiefgeschnittenen Einzelfiguren und der filigranartige Dekor sind typische Kennzeichen der jainistischen Kunst, wie sie noch ausgiebiger als in der Plastik in der Architektur in Erscheinung treten. Im übrigen ist diese Kunst stark abhängig sowohl von der buddhistischen wie von der hinduistischen Kunst und Motivgebung, mehr eine reiche dekorative Kompilation als ein selbständiger Stil. So geht das Anordnungsprinzip unserer Stele mit ihrem Gegensatz zwischen der großfiguralen, strengen und unbeweglichen Mittelgestalt und dem beigeordneten kleinteiligen und bewegten Nebenwerk auf ältere Darstellungen, wie etwa die der Versuchung des Buddha durch Mâra, zurück. Nur daß hier die dramatische Bewegtheit und die affekt-betonte Beseeltheit des Ausdrucks fehlen, was nicht nur aus dem anderen Darstellungsmotiv sich folgert, sondern auch mit dem beherrschenden Grundzug dekorativer Repräsentation, der der ganzen jainistischen Kunst eignet, zusammenhängt. Auch die Gestalt des Jina geht wohl auf den Buddha-Typus zurück, ist aber ebenfalls wesentlich umgedeutet. Auch hier fehlt das Moment der seelischen Ausdrucksstimmung, der verinnerlichten Haltung und idealisierter nachgiebiger Körperlichkeit. Die ganze Auffassung ist repräsentativ starrer, die Körpergebung robuster und fleischiger, der Ausdruck kalt und unbeteiligt, mit offenen gerade blickenden Augen, die Haltung reglos und versteift, die Arme unbewegt und aktionslos. Und doch als Ganzes viel sinnlicher als eine Buddhafigur, viel weniger gelöst. Der Körper mehr durch Reduktion und Erhärtung vereinfacht, als durchgeistigt. Mehr das Bild eines Heros, eines Diktators, eines Gewaltmenschen voll unerbittlicher Strenge und Gefühlsbeherrschtheit. Die Kontrastsetzung zwischen dieser Mittelfigur und dem Beiwerk mildert einerseits die Bewegungslosigkeit und Kälte der Jina-Gestalt, steigert aber andererseits noch ihren Ausdruck der Strenge und Abgeschiedenheit und gibt ihr die Distanz eines höheren Wesens. Solche Kontrastsetzungen spielen im ganzen Geistesleben Indiens als Momente der Spannung und Distanzierung eine beherrschende Rolle. In der Polarität von Sein und Nichtsein, von Leere und Fülle hat sie ihren allgemeinsten und großartigsten Ausdruck erreicht. Diese Polarität aber ist immer gefaßt als eine Einheit, und zwar als eine solche göttlichen Wesens und seiner Manifestationen, von Urgrund und Offenbarung, von Gott und Heilsleib, wobei die coincidentia oppositorum das unfaßliche Wunder religiöser Konzeption bleibt. Dies Prinzip der Einheit und Vielheit kehrt auch in der indischen Architektur und Plastik als Grundzug immer wieder, so ist auch unsere Stele charakterisiert durch die strenge Einheit des Ganzen bei größter Vielgestaltigkeit im Einzelnen. Die wuchernde Detailfülle ist dabei einem strengen kompositionellen Plan eingeordnet. Die Verherrlichungsmotive Abb. 92 sind im Bogen um den Kopf des Jina angeordnet, ihre Bewegung

ist nach der Bildmitte zu orientiert, während die Gruppe über dem Jinakopf die drei Richtungen zentral zusammenfaßt, die einzeln in den seitlich nach außen gerichteten Tier-Motiven und den beiden kleinen frontalstehenden Jinas ausklingt. Dabei bildet die kleine oben sitzende Jina-Gestalt den Schlußpunkt der frontalen Ordnung. Die Ränder der Stele Abb. 90 werden begleitet von den übereinander oder nebeneinander angeordneten Beifiguren, während die Säulen die große Statuarik der Jinafigur seitlich stützen. Die beiden unteren Gruppen aber dienen der Verstärkung der Basis, lockern die strenge Parallelität des Beinmotives der Mittelfigur, leiten zu den Randpartien über und füllen die stark gestaffelte Tiefenschichtung nach vorn zu aus, wobei noch einmal der Wechsel von Front und Profilgebung sich wiederholt Abb. 91. Die Reliefgebung hat hier ihre stärkste plastische Erweiterung und Differenzierung erhalten. Statt einer Vorderebene steht eine tiefe Staffelung, der Massenhintergrund ist frei durchschnitten und in Schatten umgesetzt, die Figur selber steht rundkörperlich frei, während die Begleitmotive in freiem Wechsel vorgezogen oder in den Hintergrund gerückt sind. An Stelle des plastischen steht somit hier das malerische Relief, und statt eines architektonischen Aufbaues die dekorativ-ornamentale Ordnung, wobei die Frontalität des Ganzen aufs Strengste gewahrt bleibt.

Viele der Motive, die in dieser Stele noch gebändigt und beherrscht in Erscheinung treten, kehren im Rahmen der späteren, beziehungsweise der hinduistischen Kunst Indiens in veränderter Bedeutung wieder. Die strenge Beherrschtheit geht verloren, wuchernder und hemmungsloser strömt die Fülle und das vielgestaltige Beiwerk. Das figurale Element wird immer sinnlich voller und bewegter, die Gruppenbildung barocker, die Ausdrucksstimmung leidenschaftlicher. Dabei unterliegt gleichzeitig die Körperbildung einer stärkeren Schematisierung und Erhärtung, und die künstlerische Qualität plastischer Einzelleistung geht in der Massenarbeit riesig angehäufter Bauplastik verloren.

Solche Momente sind in der Visnu-Gruppe Abb. 94—97 deutlich zu vermerken. Wir haben in ihr ein einzelnes Beispiel der hinduistischen Religionsauffassung, die das spätmittelalterliche Indien beherrscht, vor uns, und zwar ein Einzelbeispiel aus einer riesigen Fülle bestehenden Materials. Ein gewaltiger Durchbruch des tropischen Elementes und eines robusten, ungebändigten und naturhaften Temperamentes tritt in diesen Bildwerken zu Tage, wie es in den niedrigen Schichten des Volkes oder in den Zonen eingeborener tropischer Rasse wurzelt. Der ältere Bestand religiöser Ideen und künstlerischer Formen wird aufgesogen, durchwürfelt und durchtränkt von der leidenschaftlichen und ungehemmten Kraft eines tropischen Volkstums. Was in der religiösen und künstlerischen Entwickelung Chinas sich als Prinzip der Vermenschlichung bezeichnen ließ, äußert sich hier als ein Prinzip der Versinnlichung. Das alte Element des Naturmachtglaubens lebt in der sinnlich-elementaren Auffassung des Kosmos ungehindert auf, die geistige Auffassung des Gottwesens und die Erlösungsidee werden verstofflicht. Die Idee des Ausscheidens aus dem Kreis der Geburten wird zur Idee einer Wiedervereinigung mit dem Göttlichen, das Gottwesen wird versinnlicht zu einem elementaren Prinzip des Geschehens. Dabei tritt auch das erotische Lebensmoment stärker in Aktion, indem der Urgrund des ewig sich wandelnden Weltgeschehens dem gebärenden Schoß weiblicher Fruchtbarkeit gleichgesetzt wird, die geschlechtliche Vereinigung erhält dabei als Analogie der Vereinigung mit dem Absoluten religiöse Geltung. An Stelle der Erkenntnis tritt die Berauschtheit und Liebeshingabe, und die verstärkte Magifizierung der religiösen Auffassung zeitigt einen komplizierten und machtvollen Opferkult. Diese Momente aber werden durchkreuzt durch theistische Tendenzen,

die sich hauptsächlich um den Visnu und Çivakult gruppieren, aus deren Kreisen auch die großen Reformbewegungen gespeist werden. Alles das ergibt ein Religionsbild von phantastischer Fülle und sinnlicher Üppigkeit, indem die verschiedensten Momente — wie Spekulation, Magie, Verweiblichung, Personifizierung, Liebeskult und theistische Tendenzen — sich häufen und durchkreuzen. Im wesentlichen aber auch jetzt noch gefaßt unter die einheitliche Auffassung eines Theopanismus mit personalistischer Färbung. Diese religiöse Mannigfaltigkeit gewinnt aber durch einige Zentralmotive eine gewisse einheitliche Gruppierung. Als die hauptsächlichsten sind zu nennen der Visnu- und Krisnakult, der Çivakult und der Çaktikult. Visnu und Çiva vertreten die beiden Aspekte des Naturgeschehens, und zwar des erhaltenden und des zerstörenden Prinzips. Auf den solarisch orientierten Visnu gehen dabei wichtige Attribute und Symbole des Buddha über. Der Kult des Visnu und der mit ihm verbundenen Gestalten trägt einen sinnlich-vollen, heiteren und weltfreudigen Charakter, im Gegensatz zu den leidenschaftlich erregten, drohenden und düsteren Aspekten des Çivakultes. Der Visnukult ist es auch, in dessen Rahmen sich eine hohe feierlich theistische Stimmung und eine innige Gottes- und Liebesmystik entwickelt hat.

Unsere Gruppe Abb. 95 gehört diesem Visnukult an. Mit der Tiara gekrönt sitzt Visnu da, in voller schwerer Körperlichkeit und wie in verzauberter Starre, unter ihm sein Reittier Garuda. Auf seinem Schoß seine Çakti. In den Händen trägt er die Symbole seines göttlichen Wesens: Den Diskus der Welt und der Planeten, als das Symbol des ewigen Kreislaufes der Zeit und allen Geschehens, den Stab, als Symbol seiner drohenden Macht, die sich gegen alle Feinde seiner Religion wendet, die Muschel, das Symbol der Zerstörung des Avîdyâ, der Illusion des Wissens, während das padma-Lotossymbol seiner Çakti hier die schöpferische Macht kennzeichnet. Die Gruppe dieser Laksmi Nârâyana Visnu gilt als das Bild der in Liebe vereinten Schönheit und Weisheit.

Die ganze Darstellung ist kraus, barbarisch und ungezügelt, und doch großartig in ihrer Phantastik, plastischen Ausdruckskraft und sinnlichen Vitalität. Die Gesichter sind erfüllt vom Ausdruck einer ekstatischen Sinnlichkeit und einer schweren maßlosen Üppigkeit des Empfindens Abb. 96, 97. Als ein unerhörtes Bekenntnis tropischer Natur, sinnlicher Einfalt und bejahender Lebenskraft. Auf eine individuelle künstlerische Qualität aber machen solche Bildwerke keinen Anspruch mehr.

Diese wenigen, allerdings auch importanten Bildwerke, lassen trotz ihrer mannigfaltigen Verschiedenheiten doch kaum den wirklichen Reichtum der religiösen Plastik Indiens ahnen. Ein Bild, das durch die Kunst der Kolonialländer noch vielfältig reicher wird. Diese koloniale Kunst ist naturgemäß durchweg jünger als die des vorderindischen Mutterlandes, ja ihre Blüte und volle Entfaltung fällt in Jahrhunderte, in denen die großen monumentalen Epochen der vorderindischen Kunst schon vorüber sind, jedenfalls was den Buddhismus und seine Kunst anbelangt. So ergibt sich eine für die Gesamtsituation der indischen Kunst wichtige Tatsache, daß nämlich in den Kolonialgebieten — etwa in den Zeiten vom 8.—12. Jahrhundert — eine Kunst von größerer Strenge, Reinheit und Geschlossenheit herrscht als im Mutterlande, und auch lebendiger und schöpferischer deren alte Tradition fortsetzt oder bewahrt. Die Kunst der Khmèrs und Chamvölker, die frühe Kunst Siams und die Mitteljavas bilden den Kern der hohen Blüte der späteren Kunstentwicklung Südasiens. Große Reiche müssen hier be-

ſtanden haben, die in gegenſeitiger Berührung und Befruchtung, vor allem zwiſchen Hinterindien und dem Archipel, ſtanden.

Die Kunſt dieſer Gebiete läßt ſich in zwei Phaſen einteilen, und zwar auf Grund des kolonialen Charakters ihrer Kulturen, der zwei Elemente als gegeben einſchließt. Die erſte Phaſe iſt beſtimmt durch den beherrſchenden Einfluß von Vorderindien und ſeiner Kunſt und deren Fortſetzung im Sinne einer kolonialen Variation, die zweite Phaſe dadurch, daß das eingeborene Volkstum Einfluß auf die Entwicklung der hohen Kunſt gewinnt. Die offizielle Bildnerei unterliegt dabei allmählich einer Erſtarrung oder Überwucherung, während ſich gleichzeitig eine — wenn auch von der Tradition der älteren Kunſt abhängige — volkstümliche Kunſt von urwüchſigerer Art ausbildet, deren Wurzeln im Bereich der Naturvolksreligionen liegen. Beſonders deutlich iſt das in Java und den Randgebieten der indojavaniſchen Kunſt. Aber auch für Hinterindien gilt dasſelbe, wenn auch hier die Abfolge verſchiedener politiſcher Reiche dieſen Prozeß kompliziert und in die Länge gezogen hat. Am Anfang der Entwicklung ſteht hier die mächtige Kunſt des Khmèrreiches und die mehr provinzielle Champa's, dieſer Epoche reiht ſich die Kunſt des ſiameſiſchen Reiches an, während die letzte Phaſe durch Birma vertreten wird.

Die drei Bildwerke Abb. 98—102 können als Beiſpiele für die erſte große Etappe der hinterindiſchen Kunſtentwicklung gelten. Der Kopf Abb. 98—99 gehört der Kunſt Champa's an. Eine tropiſche Geſättigtheit liegt ihm zu Grunde, eine weiche Elaſtizität und eine geheimnisvolle Beſeeltheit des Ausdrucks, wie ſie in ſolchem Maße vorderindiſchen Köpfen nicht eigen ſind. Zwei grundlegende Momente der hinterindiſchen Kunſt der Cham- und Khmêrvölker werden hier ſchon deutlich: Eine geſteigerte tropiſche Sinnlichkeit der plaſtiſchen Formen und eine ſuggeſtive Beſeeltheit des Ausdrucks. Auch in unſerem Kopf wirkt der volle ſinnliche Mund mit den aufgeworfenen Lippen den geſchloſſenen, weichen und ſchmalen Augen entgegen, die zugleich verträumt und verzückt erſcheinen. Trotz der Regloſigkeit durchzieht der Ausdruck einer tiefen Lebensfreudigkeit das Geſicht dieſer «himmliſchen Nymphe».

Der Kunſt der Khmèrs gehört dahingegen das Visnufragment Abb. 102 an, hinter deſſen Anonymität ſich eine hohe künſtleriſche Meiſterſchaft verbirgt. Von einer ſtrengen Einfachheit der Form, in flachen Schwellungen mit weichen fließenden Profilen und frontaler Klarheit aufgebaut. Der ſchmale ſchlanke Leib hochgereckt, die Schultern breit und kräftig, der gekrönte Kopf ſteil und flach geſchnitten, während der ornamentale Rhythmus der Arme in weitem Schwung auslädt. Der Aufbau hat etwas von der organiſchen Elaſtizität eines Baumes, von Stamm und Krone. Selten iſt die Imagination einer göttlichen Vorſtellung ſo einfach und zugleich großartig plaſtiſch verkörpert worden.

Auch der Buddhakopf Abb. 100—101 gehört der Khmèrkunſt an, aber ihrer ſpäteren Entwicklung. Deutlich ſind hier die Merkmale der urwüchſigeren Auffaſſung des Volkes ausgedrückt. Dieſer Buddhakopf hat nichts mehr von der innerlichen Verſchloſſenheit oder verträumten Milde. Eher der Kopf eines Kriegers, offen und entſchloſſen, voller Aktivität, kühn und ſicher. Mächtig zieht eine kompakte Maſſe ſich vom Nacken bis zum Kinn, während der Oberteil des Kopfes ſtark verjüngt iſt. Ein breites animaliſches Kinn, kurz und energiſch, breite, aufgeworfene parallele Lippen, flache, kräftige Backenknochen und weit geöffnete Augen, geradeaus blickend in der ſeltſamen Suggeſtivität paralleler Blickrichtung, die etwas Grenzenloſes und Weites hat. Die plaſtiſche Behandlung dieſes Kopfes iſt bei aller Sicherheit

und Kraft hart und beinahe grob. Eine unberührte, dämonisch-urwüchsige Kraft, die sich hier äußert, und deren Quellen nicht in Vorderindien sondern im Volkstum Hinterindiens liegen.

Diese Schicht der eingeborenen Rasse kommt zu immer stärkerer Wirkung, je mehr die Beziehungen zu Vorderindien sich abschwächen, und die großen Religionssysteme auseinanderfallen, ihre geistig hohe Einheit und ihre Widerstandskraft verlieren. An Stelle der Idee der großen Gottwesen und der Auffassung der universalen Einheit des Kosmos — tritt die unmittelbare Erfassung der Naturgewalten und ihrer dämonischen Kräfte. Die vielfältigen, den Volkskulten angehörigen Geisterwesen treten in den Vordergrund. Das Schreckhafte unbegreiflichen Naturwesens, das Spukhafte des Geschehens, die Abhängigkeit von Geistern und Göttern, die Berauschtheit der Besessenen, alles das bildet in dieser Spätzeit den vornehmlichen Komplex der religiösen Erfahrungen und der religiösen Einstellung. Die Symbole werden zu magisch mächtigen Zeichen, die Götter- und Geisterbilder sind keine Fiktionen oder kultische Stellvertretungen mehr als Offenbarungen einer hohen geistigen Macht, sondern leibhafte Wirklichkeit.

Einen flüchtigen Einblick in diese Phase der mehr volkstümlich-primitiven-religiösen Kunst gewähren die drei Bildwerke Abb. 104—112. Den Typus der Râksasafiguren Abb. 106 bis 109 kennt auch die ältere Kunst, ja hat ihn in grandioser Weise ausgebildet und oft dargestellt. Was aber hier das Unterschiedliche ist, liegt einmal in der unbekümmerten, grobkräftigen Bäuerlichkeit der Arbeit, andererseits in der stärkeren Betonung der körperlichen Realistik und der urhafteren Kennzeichnung als Ungeheuerwesen. Gleichzeitig läßt sich erkennen, daß die körperlich-freiräumliche Durchbildung des älteren Stiles verloren gegangen ist, und an ihre Stelle eine blockhafte Schwere und summarische Verdichtung getreten sind.

Ganz anders äußert der volkstümliche Charakter sich in der Figur der Nat Deva aus Birma Abb. 104—105, welches Land die jüngste Kunst Hinterindiens vertritt. Ein heiteres Volk, unbekümmert und lebensfroh, mit sinnlicher Freudigkeit an Bewegung, Tanz und Schmuck, die in einem dekorativ reichen und barock beschwingten Stil sich ausdrückt, der allerdings — vornehmlich in der Baukunst — von Süddhina beeinflußt ist. Auch in unserer Figur, die gegenüber den meisten birmanischen Figuren der späten Zeit sich durch Schlichtheit und Strenge auszeichnet, lebt eine tänzerische dekorative Bewegtheit, vor allem in dem Spiel der durchbrochenen freistehenden Gehängeteile. Im Gesicht aber tritt auch hier der Ausdruck eines dämonischen Ernstes und einer zuckenden Unheimlichkeit in Erscheinung, wie er in Werken der Naturvolksreligionen immer wiederkehrt.

Zu einem selten hohen Ausdruck plastischer Meisterschaft aber hat diese Volkskunst sich in der Figur der Rati aus Bali entfaltet Abb. 110—112. Das Bild der Fruchtbarkeitsgöttin, in schwerer Schwangerschaft, im Gesicht spiegeln sich die Schmerzen der Geburtswehen. Rücksichtslos derb und offen in der darstellerischen Kennzeichnung, aber zugleich verfeinert und von edelster und sorgsamster Durchbildung der Form und der farbigen Oberfläche. Hier hat sich die Maßlosigkeit eines urhaften Empfindens verbunden mit einer überlegenen Größe künstlerischer Gestaltung. Das Bild einer Frau, in der die ewige Schwangerschaft der tropischen Natur zum Gleichnis wird: Fruchtbar, maßlos, offen und keusch.

So wie die Entwicklung der ostasiatischen Plastik mit dem Gleichnis zwischen menschlichem und göttlichem Bild endete, so endet die Entwicklung der südasiatischen Plastik hier mit dem Gleichnis zwischen menschlichem und naturhaftem Geschehen.

BILDBESCHREIBUNG

TAFEL 1–73: CHINA

Figur 1. Tafel 1–3.

Relieffierte Steinplatte aus einer Grabkammer. Handynaſtie, datiert 113 a. D. Aus dem ehemaligen Beſitz des Vizekönigs Tuan-Fang (geſt. 1911). Aus ſchwarzem Marmor. Höhe 88 cm. Seiten- und Rückwände ſind unregelmäßig behauen. Zu beiden Seiten der Vorderfläche eine z. T. lädierte Inſchrift (ſiehe M. Sekino Teï, Album des sculptures funéraires des Han dans la province du Chan-Tong, p.80–82. Das Datum iſt von M. P. Pelliot beſtätigt.)

Das Reliefbild iſt eingerahmt durch eine erhöhte Leiſte. Unten und oben ſind je ein ſchmaler Fries durch ein Band mit welliger Innenritzung abgetrennt. Das große Mittelfeld zeigt in der Mitte in ſymmetriſcher Anordnung zwei tigerartige Tiere mit einem Kopf, der en face ſteht. Auf dem Schwanz des rechten Tieres ſitzt ein Vogel. Unter den erhobenen gegeneinander gelegten Pfoten ſteht eine nachgebildete Sakralbronze. Auf jedem der Tiere ein Reiter mit langärmeligem Gewand, an den Aermelenden ſind zwei eingeritzte Striche ſichtbar, die wohl Trommelſtöcke darſtellen. Über dem Tierkopf hängt eine große Pauke mit Spiralornamenten. Darüber ein ſtangenförmiger Aufſatz mit halbkreisförmigem Knauf. Von der Stange gehen ſeitlich Bänder ab, von denen das linke als Schleife um die Stange gebunden iſt, und die ſeitlich in vier bandartig gewellte Wolkenſtreifen mit Vogelköpfen auslaufen. Der linke Bildteil wird durch eine Leiſte geteilt, auf der eine ſchlanke Tänzerin mit langem Gewand und langen Ärmeln, ſowie ein Akrobat ſtehen, der mit acht Kugeln jongliert. Darunter ſitzen drei Muſikanten mit Inſtrumenten, ein vierter ſitzt nebem dem rechten Tier. Sämtlich mit dreizackigen Mützen auf dem Kopf. Rechts vom Mittelfeld ſtehen zwei zuſammengewachſene Bäume, deren Zweige in Dolden enden und paarweis verſchlungen ſind. Auf dem Baum ein Vogel mit langem Schweif. Neben dem Baumſtamm ein Knabe, der Kopf ſteht. Auf den Wolkenbändern verſchiedene Geſtalten: rechts zwei ſitzende Figuren, bekleidet wie die Muſikanten und dazwiſchen die Büſte einer Perſon mit ausgebreiteten Armen, links ein dämonartiges Ungeheuer, nackt und aufgerichtet, daneben ein Affe und eine Figur im Profil mit bauſchigen runden Ärmeln, dicker Naſe und einem bandartigem Schopf am ſonſt kahlen Schädel. Rechts neben dem Wolkenband ſteht eine weibliche Figur in der Art der Grabbeigabenfiguren aus Ton.

Der obere Fries zeigt eine Reihe nebeneinander geordneter Figuren: In der Mitte eine ſtehende Figur mit flügelartig abſtehenden Ärmeln, links vier ſitzende Figuren, von denen die äußeren einander zugewendet ſind, zwiſchen ihnen ſteht ein Gefäß mit drei Füßen, dem die äußere Figur ſich zuneigt. An der rechten Seite fünf weitere Figuren, von denen die eine ſich ſeitlich niederbeugt, neben der mittleren Figur ein kleines Kind. Der untere Fries iſt in ſieben Felder eingeteilt, deren jedes eine Tierdarſtellung zeigt. Es handelt ſich dabei um zwei Jagdſzenen mit von rechts nach links durchlaufender Bewegung: Und zwar zwei Windhunde, einen Hasen und zwei Windhunde ein Wildſchwein, deſſen Kopf im letzten Feld allein wiederholt iſt, verfolgend.

Stil, Kompoſition und Motivgebung ſind durchaus übereinſtimmend mit der Gruppe von Steinen von Leangtſch'eng chan, 50 Li ſüdweſtlich von Tſi-ning tcheou (Abb. Chav.*) Tafel 1238–1257, und Volpert, Gräber. und Steinſkulpturen der alten Chinesen, Anthropos Wien, 1908, pag. 14–18). Die Tiger, Pauke, Wolkenbänder kehren hier wieder (1238 bis), der Affe (1241), der Tierfries (1246), die Bäume (1240–1242). Im übrigen gehören die Motive zum allgemeinen Formſchatz der Hanzeit. Beſonders häufig ſind in Reliefs, auf Bronzen, und auf Reliefbändern der Vaſen und ſog. Bergurnen die Tier- und Jagdſzenen (ſiehe Laufer Chineſe Pottery of the Han Dynaſtie, Leiden 1909). Die Wolkenbänder mit Vogelköpfen kehren auch im Grab von Wu Léang tſeu (Chav. Taf. 133) wieder. Tänzerinnen, Muſikanten, Jongleure und ein Mann, der Kopf ſteht, finden ſich auf einem Metallſpiegel wieder nach dem Kin ſhih ſo abgebildet bei Chav. Textband I. D. Nr. 1211, ebenſo Chav. Taf. 163. Die dämonartige Figur, die Chavannes nur als Ornamentfüllſel gelten laſſen will, iſt ebenfalls mehrfach belegt (Chav. La sculpture sur pierre pag. 62, Chav. Mission d'archéologique Tafel 77, 105, Laufer nach Zeichnung aus dem Kin ſhih ſo p. 157). Die verſchlungenen Bäume

*) Chavannes, Miſſion Archéologique dans la Chine ſeptentrionale.

mit Vögeln kehren wieder, Chav. Taf. 77, 107. Die Himmelspauke in Hiao t'ang chan Chav. Taf. 45, oben. Das Tiermotiv mit den zwei Köpfen spielt in der späteren islamischen Kunst eine große ornamentale Rolle, (vgl. Migeon, Manuel d'art musulman, pag. 395–397).

Eine Deutung der ganzen Darstellung ist noch nicht möglich. Im einzelnen wären besonders zu nennen: das Motiv der zusammengewachsenen und verschlungenen Bäume als Symbol der ehelichen Liebe und der heilige Dreifuß und die Bronzevase als Zeichen der guten Vorbedeutung, die als glückbringend gelten. (Siehe Chav. Nr. 91, 82 und 98, sowie Text p. 166 ff).

Figur 2. Tafel 4.

Reliefplatte aus einer Totenkammer. Han-Dynastie, Mitte des zweiten Jahrhunderts n. Chr. Aus dem Westen der Provinz Shantung. Marmorartiger Kalkstein, die Vorderfläche in dunkelbraunem Ton. Die Ecken beschädigt. Größe 83–57.

Von einem flachen, oben breiten Streifen eingerahmt. Im Gegensatz zum Relief Tafel 1 in flachem Relief von zirka 2 mm Dicke, auf senkrecht geriefeltem Grund. Die Oberfläche der Figuren poliert, mit eingravierter Binnenzeichnung. In zwei Streifen eingeteilt.

Die Darstellungen einschließlich der Inschriftkartuschen stimmen überein mit dem linken Bildteil der beiden unteren Register eines Steines an der östlichen Wand der Pseudo Wu Léang Grabkammer, Chav. Tafel 75, Text p. 154 f. und ders. La sculpture sur pierre au temps des deux dynasties Han, Tafel 3, Text p. 11 ff. Es fehlt auf unserem Stein nur die linke Figur des oberen Streifens, und statt der Figur am linken Ende des unteren Streifens ist hier eine stehende Figur am rechten Bildende eingeschoben.

Der untere Fries zeigt eine häufig wiederkehrende Darstellung: Von links nach rechts aneinandergereiht zwei Reiter, ein Planwagen mit Deichsel und zwei Insassen, zwei weitere Reiter, sowie eine diesen zugewandte Person, die das Pferd des hinteren Reiters zu halten scheint. Die Pferde zeigen den Typus der Ferghanarasse, mit massigen Körpern und breiter Brust, kleinen Köpfen und dünnen Beinen und von feurigem Temperament. Diese Rasse soll aus Ferghana stammen und vom Kaiser Wu Ti im zweiten vorchr. Jahrhundert in China eingeführt worden sein (vgl. Scherman, Zur altchinesischen Plastik, München 1915, p. 6 und Laufer a. a. O. p. 161).

Die Darstellung des oberen Frieses bezieht sich auf die Kapitel 86 und 32 der Geschichte der berühmten Meuchelmörder von Sseu ma tsien. In der linken Szene ist ein Ereignis aus dem Jahre 681 v. Chr. geschildert. Tschoang, der Herzog von Lu war von Hoan, dem Herzog von Tsi'i dreimal besiegt worden und war daher gezwungen, einen Teil seines Landes abzutreten. Bei der Zusammenkunft im Lande Ngo, wo der Vertrag unterzeichnet werden sollte, erschien aber plötzlich der General des Tschoang-Tsi'ao Mo, der sich auf den Herzog Hoan stürzte und ihn mit einem Dolch bedrohte, sodaß dieser in der allgemeinen Verwirrung sich genötigt sah, das Land zurückzugeben. Später wollte dann der Herzog von Tsi'i das ihm abgenötigte Versprechen brechen, doch hielt ihn sein Kanzler Koan Tchong davon ab. Letzterer, dessen Namen wohl in unserem Relief angegeben ist, fehlt aber selber hier, auf dem Stein von Pseudo Wu Léang erscheint er stehend mit der kleinen Hu-Tafel in den Händen. Der Herzog Hoan ist auf seinem Thron sitzend dargestellt mit einem Szepter in der Hand. Vor ihm sieht man, wie der General Tsi'ao Mo mit gekrümmtem Rücken und dem Dolch in der vorgestreckten Faust auf den Fürsten von Tsi'i losgeht, während hinter dem Pfeiler Tschoang steht, der wie erschrocken die Hände erhoben hat.

Die rechte Szene bezieht sich auf ein Ereignis zur Zeit des Léao, Königs von Wu (526–514 v. Chr.). Dieser hatte sich zum Nachteil seines Vetters, des Prinzen Koang, des Thrones bemächtigt. Letzterer aber gewann einen tapferen Anhänger namens Tchoan Tchou, der den Usurpator bei einem Gastmahl mit einem Dolch ermordete, der vorher in einem gebratenen Fisch versteckt worden war. Er selber wurde sogleich getötet, doch gelang es dem Prinzen Koang bei der allgemeinen Verwirrung sich des Thrones zu bemächtigen, den er als König Ho-lu vom Jahre 514–495 inne gehabt hat. Am rechten Bildende sitzt der Usurpator, vor ihm liegt der runde Fisch und darüber ein Vogel. Vor Léao sitzt sein Mörder, die Hände vorgestreckt, während die Wächter mit ihren Lanzen ihn anfallen. Die Inschrift über seinem Kopfe besagt: «Tchoan Tchou bediente sich eines gebratenen Fisches, um mit einem Dolchstoß den König von Wu zu töten».

Der zackige Streifen über dem oberen Fries ist wohl als Andeutung des Daches anzusehen. Zu vermerken ist noch die wechselnde Form der Kopfbedeckungen: Die drei Fürsten tragen hohe, spitze, nach vorn gezogene kronenartige Mützen, der General eine hohe gerade Kappe und die Diener niedrige Kappen. Sämtliche Figuren sind bekleidet mit langen mantelartigen Gewändern, und zum Teil mit hohen Stiefeln. Die Gesichter zeigen auffällig große Augen und Nasen.

Die starke Uebereinstimmung mit dem Stein von Pseudo Wu Léang zeigt an, daß für solche Darstellungen feststehende Typen in Gebrauch gewesen sein müssen, oder daß — vielleicht nach Abklatschen — Repliken angefertigt wurden. Im Stein von Pseudo Wu Léang schließt sich noch eine dritte Szene an.

Figur 3. Tafel 5–12.

Freistehende Votivstele aus rötlichem Porphyr mit Inschriften und Reliefdarstellungen an allen vier Seiten. Datiert 520 a. D. Die Stele war in der Mitte gespalten und ist wieder zusammengesetzt. Höhe 125.

Vorderseite ⟨Abb. 5, 8, 9⟩: In der Mitte eine breite muldenförmige Nische mit flachgestrecktem Bogenabschluß ⟨Abb. 8⟩, mit Buddha und zwei Bodhisattvas. Der Buddha sitzend vor einem schmalen hohen Nimbus mit zackig ausgeschnittenem Relief. Beide Hände im Schoß mit hochgestelltem Handrücken, die rechte Hand beschädigt. Schlanker hochgereckter Rumpf mit abfallenden Schultern, flacher Brust und leicht vorgeschobenem Leib. Der große Kopf mit flachem Gesichtsrelief und rundlichen Backen und Kinn, Augenbogen und Nasenrücken durchlaufend, lange gerade Augenschlitze. Die Nase beschädigt. Zu beiden Seiten des Mundes tief eingeschnittene schräge Falten. Die Haarpartie glatt und auf dem Kopf ein großes eckiges Usnîsa ⟨vgl. Tafel 13⟩. Die Ohrlappen breit, abstehend und nicht durchbrochen. Über der Brust läuft ein doppelter Saum, die rechte Schulter unbedeckt, Gewand und Überwurf enden in drei Treppensäumen, die flach gegen die Stelenwand gelegt sind und die ganze Beinpartie verdecken. Die Bodhisattvas flach gegen die Schrägwand der Nische gestellt. Beide bekleidet mit langen Gewändern und Überwurf, der bei der rechten Figur in symmetrischen Treppenfalten geordnet, bei der linken Figur gekreuzt und durch einen Ring gezogen ist ⟨ein häufiges Motiv, siehe z. B. in Yuen-kang Abb. Chav. Tafel 271⟩. Die Röcke wandartig geglättet, bezw. fächerförmig abstehend. Auf den großen Köpfen dreiteilige, chinesische Kappen. Die Hände steif vor der Brust, ein undeutliches Attribut haltend. Die Lotossockel flach gegen den Stelengrund gelegt, und zwar rechts mit einer Ranke. Dies Rankenmotiv mit spitzen Schößlingen kehrt an den Rändern und als Schmuck des Weihrauchgefäßes wieder. Die Nische wird oben bekrönt von einem schuppig geriefelten Drachenmotiv mit zwei Köpfen, offenem Rachen, großem Horn und dreieckigem Auge. Über der Mittelnische drei Reihen je fünf kleiner konkaver Nischen, die durch harte Stege getrennt sind. In diesen kleine Buddhafiguren, alle sitzend, die Hände im Schoß und in die Ärmel gesteckt, ganz bekleidet, die Brustfalten in gleichmäßigen Bogen oder wie Rippen angeordnet, auf den Köpfen mützenartige Ûrnâs, vermutlich Dhyânibuddhas darstellend. Das obere Feld zeigt zwei lang gestreckte Drachen mit verschlungenen Körpern und einander zugewendeten Köpfen. Auf den Leibern stehen rechts und links je ein Phönixvogel mit sägeartigem Schweif und Flügeln, die Vögel picken nach den Hinterköpfen der Drachen. An der Rückseite der Stele ist das Motiv wiederholt, doch picken hier die Vögel in den Leib der Drachen ⟨Tafel 12⟩. Über den Drachen stehen hier außerdem zwei Fabeltiere: rechts ein hydraartiger Drache und links ein schuppiges vierfüßiges Tier mit zwei Hörnern und einem Rankenmotiv hinten, das auch im Maul des rechten Tieres wiederkehrt ⟨vielleicht dem ling-chi-Motiv verwandt⟩.

Unterhalb der Mittelnische befindet sich ein po shan lu-Weihrauchgefäß. Zu beiden Seiten ein Pavillon mit flachen Säulen, verkragten Kapitellen und zweiteiligen Dächern mit gebogenen Firstenden. In den Pavillons auf einem Podium knieend je eine Figur in strengem Profil, den Kopf gebeugt, die Hände betend erhoben, wobei aber nur die vordere Hand angegeben ist, auf den Köpfen eine Mütze, die Ärmel wie spitz auslaufende Flügel, und die gegürteten Röcke in wagrechten geriefelten Falten nach hinten bis an die Wand des Pavillons gezogen. Hinter ihnen je ein stehender Diener, in flachem kantigen Relief, bekleidet mit spitzärmeligem Gewand, mit Hosen, Schuhen und hoher geteilter Mütze. Auch hier ist nur der vorn liegende Arm sichtbar, er hält eine Stange mit Baldachin, an dem vier Quasten hängen. Darüber wieder je ein gehörntes Fabeltier.

Die Inschriften in der Mitte beziehen sich auf die beiden knieenden Gestalten, unten die Namen, und zwar rechts Tsieou Wenn Tche und links Liu Hei Tcheng, links vom Weihrauchgefäß die Bezeichnung Sia Tchou, auf Liu Hei Tcheng bezüglich als den „Meister des Bildwerkes", d. h. als den, auf den der Plan zur Errichtung der Stele zurückgeht. So sind unter den Stifternamen an der Rückseite auch 21 Mitglieder seines Familiennamens Liu verzeichnet. Rechts die Beischrift K'ai mîng Tchou „Meister vom Anfang des Lichtes". Diese Bezeichnung bezieht sich auf die Ceremonie der Augenöffnung ⟨K'ai-Kuang⟩. Denn erst nach dieser rituellen Handlung wird aus dem weltlichen „Kunstwerk" ein heiliges Kultstück, das als von Gott beseelt gedacht wird ⟨siehe Grube, Religion und Kultus der Chinesen p. 154 f.⟩. Für diesen Akt der Consekration trug also der Vertreter der Tsieou-Familie die Verantwortung.

Rückseite, Tafel 6. Im oberen Teil unter dem schon erwähnten Drachenmotiv eine schmale nimbenförmige Nische mit glatten Zwickeln. An der Nischenwand ein Nimbus von ovaler Form. In der Mitte ein sitzender Buddha, beide Schultern bedeckt, das Gewand in langen parallelen Bogen und unten in zwei Treppensäumen auslaufend. Die Hände im Schoß in Dhyânimudrâ, der linke Arm fehlt.

An den flankierenden Seiten oben je eine schwebende Dewafigur ⟨Tafel 10⟩, in strengem Profil und flachem Relief, tänzerisch bewegt mit aufwärtsgeschwungenem Bandgehänge, das Gewand gegürtet und in zwei Teilen mit langen geriefelten Streifen abfallend, der obere Teil spitz zulaufend, in ähnlicher Weise wie bei den Ärmeln der Donatorenfiguren. Auf den Köpfen wieder eine kappenförmige Mütze. Darunter je eine hockende Figur, mit nach auswärts gestellten Füßen, vorgestreckten Knieen und einwärts gerichteten Köpfen. Mit nackten Oberkörpern und bauschigen Hosen. Beide Arme vorgestreckt und in den Händen einen Vajra. Sie gehören zum Typus der Wacht- und Schutzgottheiten von der Art des Vajrapâni. ⟨Vgl. Stele vom Jahre 543 Ars Asiatica Bd. 2, Tafel 14—15.⟩ Der übrige Teil der Rückseite gibt in 11 Kolumnen die Namen von 44 Stiftern an, darunter 22 der Familie Liu und 8 der Familie der Tsieou.

An den Schmalseiten, Abb. 7, oben je drei kleine Nischen mit sitzenden Buddhafiguren, ähnlich denen an der Vorderseite. Darüber je eine schreitende Gestalt vom Typus der dämonartigen Râkṣasas, Tafel 11. Mit Klauenfüßen, bauschigen Hosen, hohen flammenden Haaren, großen Augen, das Gesicht nach vorn gewendet, die rechte Faust erhoben, die linke krallenartig vor der Brust haltend. An den Armen je zwei flatternde Bandenden.

Die Inschrift der linken Stelenseite gibt die übliche Weihformel und das Datum an. Die Weihformeln solcher Stelen beziehen sich entweder auf einen erfüllten Wunsch, so auch bei Abb. 32, oder geben — wie hier — eine gemeinsame Segensanrufung, indem man die Wohltaten des Himmels auf die Kaiserliche Majestät, die Seelen der Vorfahren und für die eigenen Eltern erfleht. Eine ähnliche Weiheinschrift wie diese Stele trägt auch die 543 datierte Stele ⟨Ars Asiatica, Bd. 2, p. 17⟩, siehe auch Scherman a. a. o. Anmerkung 72 mit Zuschrift von O. Franke. Die Datierung bezeichnet die Dynastie der Wei ⟨des Nordens⟩.

Die Inschrift der rechten Schmalseite gibt ein längeres Epistel, das im Geist der buddhistischen Weltanschauung gehalten ist und sich nochmals auf die Errichtung der Stele bezieht. Übersetzung siehe Pascal Forthuny, Album Mallon, Paris.

Diese inhaltreiche Stele ist ein wertvolles Dokument der frühchinesischen Steinplastik. Wie auch in anderen Stelen ⟨siehe Stele vom Jahre 554, Ars As. Bd. 2, Tafel 39, Goloubew, Ostasiatische Zeitschrift Bd. 2, p. 337⟩ finden wir eine Mischung von Motiven und Formen der Hanzeit mit solchen späterer buddhistischer Provenienz. Der Hantradition angeschlossen sind vor allem die Ornamentik und die Tierfiguren. Zum altchinesischen Symbolschatz gehören auch die Drachen ⟨vgl. de Visser, The dragon in China and Japan, Amsterdam 1913⟩. Sie kommen schon an den Giebelsteinen der Totenkammern der Hanzeit vor — so rechts und links vom Tung wang kung, Chav. Tafel 76, ebenso der kurzbeinige hydraartige Drache ohne Hörner ⟨siehe Laufer Tafel XLVII und LII, Chav. 8, 23, 36, 54 und in der Serie der glückbringenden Omina, Chav. Tafel 84, Text p. 168⟩. Bekannt ist weiterhin das Drachenrelief von Li Hi vom Jahre 171, Chav. Tafel 167. Auch die Form des Weihrauchgefäßes ⟨Tafel 8⟩, ist in Ton und Metall zur Hanzeit häufig ⟨siehe Laufer Tafel LV, Nr. 2, sowie Burlington Magazine 1919, Hobson, The Eumorfopoulus Collektion III, p. 100⟩, auch in Nefrit kommt es vor ⟨Laufer a. O., pag. 188, 189⟩. Der Flammenberg als solcher kommt auch in Verbindung mit dem Manisymbol als ein häufiges buddhistisches Symbolornament vor. Erwähnt sei noch, daß Weihgeschenke vereinzelt auch schon in vorbuddhistischer Zeit vorkommen, wie der Metallspiegel mit Inschrift, Chav. p. 124, zeigt. Die Stilgebung der buddhistischen Teile der Stele folgt derjenigen der Höhlenskulpturen von Lungmên, und zwar der Grotte X Lao-chiun-tung Chav. Tafel 365-394. Als weitere Belege für einzelne Formmotive unserer Stele wären nachfolgende Bildwerke heranzuziehen: Für die flachen Nischen mit Drachenumrahmung Chav. Tafel 392, 393 für die kleinen Nischenreihen Tafel 383, sowie die 535 datierte Stele im Tempel Chao lin, Teng fong hien, Provinz Honan, Abb. Chav. Tafel 419 ⟨siehe auch Kokka Heft 123, Tafel VI⟩, für die Dächer mit Firstaufsätzen Chav. Tafel 387, für die Buddhafigur der Rückseite mit den parallelen Faltenbögen Chav. Tafel 383. Auch die Handhaltung, die in unserer Stele undeutlich bleibt, ist hier besser zu erkennen: beide Hände liegen im Schoß, wobei der Handrücken der rechten Hand nach außen gerichtet ist, also nicht flach im Schoß liegt ⟨siehe auch Chav. Tafel 374⟩. Daß der flächige Hanstil in erweiterter großfiguraler Form auch selbständig noch weiterlebt, zeigen die Reliefs von Kung hsien ⟨Chav. Tafel 405, 407, 408 sowie die 525 datierte Stele, Chav. Tafel 433, und Bushell, Chinese Art Figur 22⟩, wo auch die Dienerfiguren mit Baldachinen sich wieder finden, weiterhin aus späterer Zeit die Reliefs der mittleren Pin-yang Grotte, Chav. Tafel 291—296. Die fliegenden Devafiguren, Tafel 10, sind besonders häufig in Yuen-kang, Chav. Tafel 265, 235, wenn auch krauser und weniger ornamental. Vergl. auch die Malereien des Tamamushi-Schreines, Abb. Kokka, Heft 182.

Die Maße für einzelne Details sind: Die kleinen Nischen an der Vorderseite, Abb. 5, 9×8 cm., Der Pavillon an der Vorderseite, Abb. 9, 21 cm., die dämonartige Figur, Abb. 11, 22 cm., Bildfeld der Rückseite, Abb. 6, 55 cm.

Figur 4. Tafel 13.

Votivstele mit Buddha und zwei Bodhisattvas, aus schwarzem, poliertem Marmor. Die Kanten des Nimbus abgestoßen, die Gesichter besonders der Mittelfigur stark abgeschliffen, bezw. verwittert. Der Sockelfuß fehlt. Wei-Stil, vermutlich zweite Hälfte des sechsten Jahrhunderts. Größe 102×52 cm.

Vor flachem, oben spitz zulaufendem Nimbus stehen die drei Gestalten in symmetrischer Anordnung und streng frontaler Haltung, blockmäßig geschlossen, mit breiten Vorderseiten und flachen Körpern. In der Mitte Çhâkyamuni Buddha ⟨Che-kiya⟩, auf länglichem vorstoßendem Sockelstück stehend. Beide Schultern bedeckt. Bekleidet mit Rock und Ueberwurf, der von der rechten Seite über den Rumpf gezogen und über den linken Unterarm gelegt ist. Vor der Brust eine Schleife. Alle Falten parallel geführt, lang ausgezogen, kantig geschnitten und bandartig übereinander geschichtet. Die Füße wie flache breite Blöcke, gerade nebeneinander stehend, ohne Andeutung der Zehen. Der steile Hals wächst ohne abzusetzen aus der Brust auf. Der Kopf blockartig, mit ganz flachem Gesichtsrelief und glatter kastenförmiger Usnîsa, die Ohren groß, brettartig und

eng anliegend, die Schultern abfallend. Die Hände rechtwinklig abgebogen und eng an den flachen Körperblock geschmiegt: Die rechte schräg erhoben in abhayapâni mudrâ — Furchtlosigkeit, die linke nach unten gestreckt, die Palma nach außen gewendet, in vara dâ mudrâ — Gewährung.

Die Begleitfiguren kleiner, auf Lotossockeln stehend, deren Stengel seitlich aus dem Mittelsockel treten. Mit schmalem, brettartig flachem Rumpf und großen vorstoßenden Kopfblöcken. Mit langen enganliegenden Gewändern bekleidet, die über den Füßen in Treppensäumen enden. Das Bandgehänge bei der linken Figur seitlich abfallend, bei der rechten Figur über den Rumpf gekreuzt und in der Mitte durch einen Ring gezogen. An Stelle der sonst üblichen Kronen ein flaches Diademband und darüber ein eckiger Aufsatz, der kein Usnîsa ist, sondern wohl der chinesischen Mütze nachgebildet ist ⟨vergl. die Hansteine Abb. 1 und 4, sowie die Reliefs der Pin-yang Grotte, Chav. Tafel 292 ff.⟩. Die rechte Figur ist kleiner als die linke, jedoch mit größerem Kopf. Die Arme liegen eng an, die rechte Figur trägt in der rechten Hand einen Lotos mit seitlich verlaufendem Stengel, in der linken Hand eine Flasche. Die linke Figur hält in beiden Händen vor der Brust einen kleinen, runden, undeutlichen Gegenstand. Im Allgemeinen kommt, besonders bei Trinitätsdarstellungen außer Flasche und Lotos als Bodhisattva — Attribut eine kleine Palette oder Art Jadering vor ⟨siehe die Stele vom Jahre 543, Ars Asiatica Band 2, Tafel 16, 18, des weiteren Scherman, Zur altchinesischen Plastik, pag. 38 und Abb. 19 a, sowie Chavannes in T'oung Pao Band 14, 1913, pag. 264 ff., der dort eine Aufzählung der 41 Attribute der tausendarmigen Kuan-yin gibt⟩. Doch ist in diesem Falle wohl kaum an dieses Emblem zu denken, zumal es meist abwärts gerichtet gehalten wird. Eher wäre an das Mani-Juwel, den Wunsch-Edelstein zu denken. Dies ratna — Symbol, das cintâ-mani, das der späteren Darstellung der japanischen Nyoirin Kwannon eigen ist, geht auf altindische, animistisch magische Auffassung zurück und kommt schon im Atharvaveda ⟨etwa 600 vor Christi⟩ als Amulett gegen allerlei Übel vor. Wir werden es auch hier als ein Glückszeichen und als ein segenspendendes, Wünsche erfüllendes Symbol zu denken haben. ⟨Vergl. Waddel, Cult of Avalokita in Journal Royal Asiatic Society 1894, pp. 59, 81 und derselbe unter Jewel buddhist in Hastings Encyclopædie for Ethics and Religions, Band 7, pag. 553 ff.⟩. Die Flasche, die die rechte Figur hält, ist das Amrita-Gefäß, das sonst für den Maitrêya charakteristisch ist ⟨siehe Grünwedel, Buddhistische Kunst, Berlin 1919, pag. 158 ff., sowie Foucher, Etude sur l'iconografie boudhique de l'Inde, Paris 1900, Band 1, pag. 113⟩. Der Nimbus zeigt in der Mitte hinter dem Kopfe des Çâka eine Lotosrosette, von drei Bändern eingefaßt und darum eine breite Ranke von ursprünglich unchinesischem Typus. Und zwar eine fortlaufende Wellenranke mit lotosartigen Palmetten-Schößlingen, die Windungen im Gegensatz zum Nimbus der Trinität im Hôryûji ⟨Abb. With, Buddhistische Plastik, Tafel 1⟩, auffällig steil und fast quadratisch. Für die Ornamentik vergleiche weiterhin Cunningham, Bharhut Platte 40 ff., sowie Strzygowski, Altai-Iran u. a., Abb. 111.

Der Stil dieser Bildstele weist in die Nähe der Bildwerke der in der zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts entstandenen Höhlen von Shih-k'o-su bei Kung hsien in der Provinz Honan, in denen sich ein Einfluß der buddhistischen Südkunst, und zwar der Felstäler des nördlichen Sfu-ch'uan bemerkbar macht ⟨Chav. Tafel 399 und 402⟩. Gemeinsam ist diesen Werken die konsequente Blockanordnung, die strenge Einförmigkeit des Gewandes und die urtümliche Wucht. Auch die übrige Honanplastik scheint von diesem schweren robusten Stil des Südens zum Teil beeinflußt worden zu sein, wofür als Beispiele etwa Grotte M von Lungmên ⟨Chav. Tafel 327⟩, und der Bodhisattva der Grotte 1 Pin-yang, Chav. Tafel 297, heranzuziehen wären. ⟨Vergl. Th. Klee, Studien zur chinesischen Plastik, Berlin 1920, pag. 20 ff., sowie Journal Asiatique elfte Serie, 1916, Vorbericht über die China-Expedition 1914 von Voisins, Lartique und Segalen⟩.

Diese Stele vertritt gemeinsam mit dem Kopf, Abb. 23, die typischen Merkmale des natinal chinesischen Wei-Stiles, nur mit dem Unterschied, daß die Bildstele der strengen urtümlichen Richtung von Kung-hsien nahesteht, während der Kopf mehr zur Richtung des malerisch weichen Stiles von Yuen kang zu rechnen ist.

Figur 5. Tafel 14, 15 und 19.

Freistehende Votivstele aus schwarzem Marmor, mit Inschriften und vierseitigen Reliefdarstellungen. Datiert Wei-Dynastie Regierung T'ien P'ing 534—538. Die Inschriften werden von M. P. Pelliot gesondert bearbeitet. Der rechte Oberteil fehlt. Größe 103×87 cm.

Vorderseite Tafel 15. In der Mitte auf flachem gestuftem Sockel sitzend Çâkyamuni ⟨Che-kia⟩, die rechte Hand ⟨z. T. abgebrochen⟩ erhoben in abhayapâni-mudrâ, die linke gesenkt in vara mudrâ. Bekleidet mit Untergewand mit Schleife und einem weiten Überwurf, der beide Schultern bedeckt, von rechts über den linken Unterarm genommen ist und in krausen Falten mit eingekerbten Säumen über den Sockel herabfällt. Der Körper sehr flach und hoch gereckt, nur der rechte nackte Fuß etwas vorstoßend. Der große übermächtige Kopf sitzt auf einem langen, zylinderartigen Hals, der gegen die Brust hart absetzt. Der Kopf rundlich vorspringend mit vollem Kinn, breiten Backen, eingezogenen Schläfen und niedriger Stirn, der Mund zart und lebendig, wie sprechend: die Unterlippe eingezogen und schmal, die Oberlippe dagegen vorspringend, aber nicht geschweift. Schmale doch kräftig vorgewölbte Augen, die Brauen in den Nasenrücken durchlaufend, aber nicht sonderlich

verſteift. Mit ſcharfem von der Stirn bis zur Naſenſpitze gradlinig durchlaufendem Profil. Der Haaranſatz vorſpringend und unregelmäßig geſchnitten, an den Schläfen rechteckig gewinkelt, die Ohren grob. Die Haare kaſtenförmig erhöht mit gewellten Rändern, das obere Usnîsa abgebrochen.

Links und rechts von der Mittelfigur je eine auffallend kleine, eingeſchobene Mönchsfigur, flach und halbſchräg, mit dicken großen Köpfen. Stehend auf Lotusblüten mit Stengel ⟨rechts nur angedeutet⟩, beide bekleidet mit Kutte und die Hände verhüllt. Zur rechten der alte Kâçyapa ⟨Kia-ye⟩ mit ſehnig magerem Hals, harten Rippen, tiefem Geſichtsrelief, mit verdickten Augen, die in Höhlen liegen, und geſchweiften wulſtigen Brauen, am Mund zwei große Vorderzähne. Zur linken der jugendliche Ânanda ⟨A-nan⟩.

Etwas tiefer ſtehend, doch in vollerem Relief, ſchließen ſich ſeitlich je eine Bodhiſattva-Figur an und je eine Wächter-Vajrapâni-Figur. Die Bodhiſattvas halbſchräg ſtehend, die Füße verdeckt, die beiden Hände vor der Bruſt gefaltet. Bekleidet mit gegürteten Röcken, gekreuztem Schulterſhawl, der Bauch leicht verdickt und vorgeſtreckt. Die Köpfe ſehr groß, rechts mehr kaſtenförmig, links ovaler, der Kopfform des Çâka ähnelnd. Die Haare glatt geſcheitelt mit ſehr kleinen kappenartigen Kronen auf den Scheiteln. Die Wächterfiguren am weiteſten nach vorn gerückt, gegen den Stelenrand zuſchreitend. Die außenliegenden Kniee hochgeſtellt und ins Profil gerückt, wobei die Füße in den Stelenrand einſchneiden ⟨beſonders links, mit ſtarker Kennzeichnung der fächerförmigen Zehen⟩. Bekleidet mit Bruſtpanzer ⟨fehlt bei der linken Figur⟩, Bandgehänge, hoſenartigem Rock, die Beine bis zu den Knieen nackt, die nackten Unterarme muskulös. Die äußeren Hände geballt, bei der linken Figur anſcheinend ein Gewandteil umfaſſend, die „innen"-liegenden Hände etwas divergierend: rechts mit langen krallenartigen Klauen, die ſich gegen den Leib ſpreitzen, rechts vor der Bruſt erhoben, urſprünglich wohl einen Vajra-Keil haltend. Die Köpfe dick und breit, mit einem „Fiſcherbart", dicken Kugelaugen, geſchweiften und verdickten Brauen, die rechte Figur mit geöffnetem Mund und zwei ſichtbaren Zahnreihen, die linke mit zuſammengekniffenen Lippen, bei letzterer auch an der Stirn viele Runzeln. Auf den kahlen Köpfen kleine erhöhte Haarſchöpfe, von einem Band umwunden, deſſen Enden hornartig abſtehen bezw. gegen den Niſchenrand liegen. Links und rechts vom Sockel je ein Löwenwächter in en face Stellung, mit faſt naturaliſtiſch gegebenen Flügeln. Die inneren Pfoten auf den unteren Sockelabſatz geſtellt. Das breite Maul weit geöffnet mit heraushängender Zunge und großen Eckhauern, die Naſe ornamental umgebildet, die Augen kugelig und die Ohren hochſtehend. An der Außenkante der Niſche Reſte einer vorhangartig gerafften Draperie. Im oberen Zwickel eine kleine fein gezeichnete Figur in adorierender Haltung und in der Ecke ein Drache mit Lotos, auf deſſen Blüte anſcheinend eine kleine Figur ſaß.

Rückſeite. Tafel 14. Oberhalb der teils beſchädigten Inſchrift mit einer Reihe von Stifternamen ein Reliefſries. In der Mitte eine kleine offene „Tempelhalle" mit Dach und hochſtehenden Firſtenden, und zu beiden Seiten je ein Podium. In der „Halle" ſitzend eine flache Figur, die Beine untergeſchlagen, die Hände verdeckt und der ganze Körper von einem auch um den Kopf gelegten Umhang verhüllt, der durch Kerben in karierte Felder aufgeteilt iſt. Die Figur dürfte den Prinzen Siddhârta darſtellen, und zwar zur Zeit der 6 Jahre, die zwiſchen ſeinem Auszug und ſeiner Erleuchtung liegen, während welcher Zeit er ſich asketiſchen Übungen unterzog. Eine ähnliche Darſtellung findet ſich auf der 554 datierten Stele ⟨Ars Asiatica Band 2, Tafel 39, Oberteil und Tafel 43⟩ wo er als Eremit im Walde von Uruvilvâ dargeſtellt iſt, unter Andeutung von Bergen, Grotte und Bäumen. Auf dem Piedeſtal zur rechten ſitzt eine Figur mit hochgenommenem Bein, nacktem Oberkörper und in der linken vorgeſtreckten Hand ein Szepter ⟨?⟩ haltend. Die Figur zur linken fehlt, unter dem Podium ſind zwei Schuhe ſichtbar.

Die Seiten ⟨Tafel 19⟩ ſind mit flachem abgeſchliffenem Relief geſchmückt. An der linken Seite ⟨Tafel 19 b⟩ unten Berge und Bäume, darüber Lotusblüten mit langſtieligen Blättern und Knospen, in der unteren Lotosblüte zwei kleine ſitzende Figuren wohl Muſikanten ⟨ſiehe den Baldachin im Kondô des Hôryûji ⟨Abb. With, Buddhiſtiſche Plaſtik in Japan, Tafel 6—12⟩. Im oberen Teil anſcheinend urſprünglich nochmals eine ſitzende Figur auf Lotusblüte. Die rechte Seite Tafel 19 a zeigt unten eine Landſchaftsſzenerie mit geſtaffelten Bergen und Bäumen, auf den Bergſpitzen oben ein Affe, darunter ein merkwürdiges Tier auf den Hinterpfoten ſitzend, die Vorderpfoten vorgeſtreckt und mit rüſſelartiger Schnauze ⟨in Verband mit Jataka-Geſchichten?⟩. Darüber unter einem Baum eine ſitzende Geſtalt, das linke Bein hochgezogen und den Kopf in die linke Hand geſtützt, mit Haarſchmuck und Rock aber ohne Nimbus. Wohl wiederum den Prinzen Siddhârta vor der Erleuchtung als Bodhiſattva in meditativer Haltung darſtellend. Derartige Darſtellungen häufig in Yuen-kang und Lung-mên, oft in Verbindung mit dem Pferd Kanthaka, das zum Abſchied den Fuß des Siddhârta beleckt. Siehe auch die Stele datiert 554 ⟨Ars Asiatica Band 2, Tafel 43⟩ und die Baſis ⟨ebenda Tafel 46⟩, wo noch fünf weitere nicht zu beſtimmende Figuren vorkommen, darunter möglicherweiſe zwei Stifter. Auch hier ſteht vor ihm eine Figur mit gegürtetem Gewand und hoher Kappe. Der Oberteil fehlt.

Figur 6. Tafel 16—18.

Freiſtehende Votivſtele mit Inſchriften und Reliefdarſtellungen an allen vier Seiten. Stein, mit Reſten von Bemalung: Hellrot, gelb, grün, blau und ſchwarz. Datiert

8. Jahr, Regierung T'ien-Pao, Dynaſtie T'ſi, d. i. 557 a. D. Die Inſchriften werden von M. P. Pelliot geſondert bearbeitet. Höhe ca. 150 cm.

Vorderſeite Tafel 17. Der untere Teil in klotzig, bäuerlich ſchwerem Relief gehalten. In der Mitte eine nackte hockende Figur, die ein Sharitô trägt ⟨ſiehe den Tuan Fang Altar, und zwar den Sharitô-Träger, Rutherſton Collection, Bradford. Abb. Ashton, Chinese Sculpture Tafel 43 Mitte⟩. Rechts und links davon einzelne ſchwere Lotusblätter und Knoſpe, je ein Tier und ein ſtehender Mann, der rechte in Hoſen, Stiefeln und mit Lendenſchurz und nacktem Oberkörper. Darüber Çâkyamuni und ſechs Begleitfiguren. Çâkyamuni auf hohem getrepptem Sockel ſitzend, die übrigen Figuren ſtehend auf Lotusblüten mit Stengeln. Sämtlich mit Nimben, bei der Mittelfigur außerdem ein verdickter Niſchenabſchluß. Der Çâka ganz bekleidet, mit Untergewand, Schleife und Überwurf, das in dichten, krauſen Falten über den Sockelrand fällt. Die rechte Hand geſenkt ⟨abgebrochen⟩ die linke erhoben und die Palma nach unten vorn geſtreckt. Das Geſicht mit gradartig vorgezogener Mittelpartie, verſenktem Mund, ganz ſchmaler ſpitziger Naſe und großen Augen, die Haare in flachen Spiralen, mit einem Usnîsa. Die ganze Figur- und Geſichtsbehandlung, wie auch bei den Nebenfiguren, etwas hart und ſpitzig, zum Teil unbeholfen, bei den Niſchenfiguren mehr ſummariſch und ſtellenweiſe grob. Rechts und links anſchließend je eine Mönchsfigur mit Kutte, die Hände vorn verhüllt. Sodann eine mönchsartige Figur, mit ſog. lamaiſtiſcher Haartracht in hohen Spiralwülſten, vom Typus der zwiſchen Çramanas und Bodhiſattvas ſtehenden Weſen, ⟨ſiehe auch unter Tafel 40 und 41, ſowie Ashton a. a. O. Tafel 26⟩. Die rechte dieſer Figuren hält die eine Hand flach vor dem Bauch, die linke Figur in der linken Hand einen palettenartigen Ring, wie ihn ſonſt Bodhiſattvas tragen, ſiehe z. B. die 534 datierte Stele im Metropolitan Muſeum New-York und die Stele vom Jahre 543 ⟨Ars Asiatica Band 2⟩. Daran anſchließend je eine Bodhiſattvafigur, mit Rock, Schulterſhawl und Krone, und zwar an der rechten Seite Avalokiteçvara, anſcheinend mit einer Flaſche in der rechten Hand, und an der linken Seite, Mahasthanaprapta mit betend vor der Bruſt zuſammengefalteten Händen. Im Regiſter darüber in der Mitte vier ſtehende Mönche mit Nimben und zwiſchen ihnen eine Frau mit einer Lotosknoſpe in der Hand, davor hockend drei weitere mönchsartig gekleidete Weſen mit kahlen Schädeln. Möglicherweiſe ſteht dieſe Gruppe in Verbindung mit der an der Rückſeite geſchilderten Disputation zwiſchen Çâkyamuni und Prabhûtaratna, ſodaß wir hier die ſtaunende Gruppe der Zuhörer zu ſehen hätten, wenn nicht die links ſitzende bärtige Figur einen Hinweis auf die Szene mit Bimbiſâra offen läßt. Zur rechten der Gruppe eine ſitzende Figur auf zylinderartigem Thron mit Lotusblattkranz, unter einem Baldachin, die Beine hochgezogen und gekreuzt, bekleidet mit Rock und Schulterſhawl, ſowie mit Krone und Halsſchmuck. Zur linken au einem Podium und unter einem ſäulengetragenen Baldachin eine männliche Figur, ſitzend, das rechte Knie läſſig hochgeſtellt, ganz bekleidet, mit mützenartiger Kopfbedeckung, langem Bart und in der linken Hand einen großen Fächer. Darunter noch ein ſitzender Mönch. Der Oberteil der Stele wird von einem mächtigen Motiv von drei Drachen mit verſchlungenen Leibern gebildet, von einer an die Kunſt der Sakral-Bronzen der Vor-Han-Zeit erinnernden metalliſchen Klarheit und Kraft. Vergleiche das gleiche Drachenmotiv bei der — auch ſonſt mit der unſerigen engzuſammengehörigen — Stele vom Jahre 551 in Beſitz des Pennſylvania Univerſity Muſeums, Philadelphia ⟨Ashton a. a. O. Tafel 26⟩, die Ashton dem Stil der ſechs Dynaſtien des Nordens zuweiſt. Auch in dieſer Stele kehrt eine ähnliche Figur wie die des bärtigen Mannes wieder, in der Ashton eine Donatorenfigur ſehen will. In der Mitte des Drachenmotivs befindet ſich noch eine kleine Niſche mit einer ſitzenden Bodhiſattvafigur unter einem Baum, mit hochgenommenem rechtem Bein, nacktem Oberkörper und ohne Schmuck.

An der Rückſeite ⟨Tafel 16⟩ befindet ſich an der dieſer kleinen Niſche entſprechenden Stelle ebenfalls eine ſolche, mit zwei ſitzenden Figuren unter einem hohen Baldachin. Die Behandlung der Figuren iſt etwas primitiv und ſchematiſch. Nebeneinander ſitzend, die rechte Figur mit verdeckten Händen, während die links ſitzende ihre rechte Hand auf das Knie der rechten Figur legt. Wir werden in der Darſtellung die Szene der Disputation zwiſchen Çâkyamuni und dem Buddha Prabhûtaratna ⟨To-pao⟩ ſehen müſſen, und zwar in der links ſitzenden Figur den Çâkyamuni. Während einer Predigt des Çâkyamuni erſchien über den Häuptern der Verſammelten ein Stûpa mit dem Leib des Tathâgata Prabhûtaratna, Çâkyamuni erhob ſich darauf in die Lüfte, ſpaltete mit ſeiner rechten Hand den Stûpa und nahm zur Seite des Prabhûtaratna Platz, während die Verſammlung der Bodhiſattvas und Religiösen mit Staunen dieſem wunderbaren Schauſpiel der göttlichen Unterhaltung zuſahen. ⟨Cfr. Burnouf, Lotus de la Bonne Loi.⟩ Vielleicht bezeichnet die Gruppe an der Vorderſeite die Verſammlung. Ähnliche Darſtellungen der Disputation finden ſich häufig: ſo in Lung-mên und Yuen-kang, ſowie auf den Stelen datiert 543 ⟨Ars Asiatica Band 2, Tafel 22⟩ und datiert 554 ⟨ebenda Tafel 43⟩, weiterhin die beiden Bronzegruppen der Sammlungen Stoclet, Brüſſel — vom Jahre 519 — und Peytel, Paris — vom Jahre 518 — ⟨ſiehe d'Ardenne de Tizac et Goloubew, Catalogue sommaire de l'exposition d'art bouddhique Nr. 440 und 435 und Ashton a. a. O. Tafel 39, 2 und 40,1⟩. Der Teil unterhalb des Drachenmotivs an der Rückſeite iſt mit dünnen Kerben quadriert, in die die Inſchriften der Stifternamen eingefügt ſind, ohne daß alle Felder beſchrieben wären.

An den Seiten befinden sich weitere Stifternamen. Darüber jeweils eine Nische. An der linken Seite sehr tief, flankiert von Lotuskapitellsäulen, in der Nische eine stehende Buddhafigur, beide Schultern bedeckt, die linke Hand verhüllt, die rechte vorn, aber abgebrochen. An den Schrägwänden, je eine Mönchsfigur mit verhüllten Händen. An der rechten Seite, Tafel 18, unter zwei verschlungenen Bäumen in tiefer Nische sitzend eine Figur, mit gekreuzten und halb hochgezogenen Beinen, mit Rock und Halsschmuck, Krone und Nimbus. Die Hände mit der palma nach oben, jeweils auf einem der Kniee ruhend. Der Oberkörper mit verdickten ⟨weiblichen?⟩ Brüsten. Zu beiden Seiten steht je ein nackter, kleiner Knabe, der mit den Händen den frei herabhängenden Fuß der Mittelfigur stützt ⟨dasselbe Motiv wiederholt sich in der — mir allerdings zweifelhaften — Stele im Cleveland Museum, Ohio, Abb. Ashton a. a. O. Tafel 19⟩. Der Sockelschaft ist in der Mitte eingezogen, in der Form etwa einer Sanduhr ähnelnd. Am Sockelfuß zwei runde dicke Wülste ⟨Gliedmaßen?⟩, mit einem menschlichen Kopf — en face — vorn in der Mitte.

Figur 7. Tafel 20, 21.

Buddhakopf aus Kalkstein, aus einer Wand losgebrochen und aus zwei Teilen wieder zusammengesetzt, an der linken Seite fehlen die Schläfenpartie und der obere Teil des Ohres, rechts fehlt die untere Partie des Ohres, vom Hals ist nur ein Zapfen stehen geblieben. Der Stein war abgeschliffen und mit einem schmutzig gelben, dünnem Kreidegrund überzogen und ursprünglich bemalt, an den Lippen Reste von rötlicher Farbe. Um 500 a.D. Höhe 39 cm.

Länglich nach unten gezogene Gesichtsform. Die untere Partie sehr schwer und weich aufgeschwemmt. Runde und volle Backen, kleines rundliches Kinn, jedoch mit dickem Unterkinn mit breiter Kerbe. Der Hals mit fleischig eingezogenen Ringen. Der Mund voll aber klein, die Oberlippe schwalbenförmig, mit weit ausgezogenen lappigen Enden, die Unterlippe fleischig und dick, tiefliegende Mundwinkel. Die Nase lang, schmal und gerade durchlaufend, mit kantigem Rücken, leicht abgerundeter Spitze und breiten Nasenflügeln mit scharfen Kerben. Die Augenbrauen in lang gezogenem Bogen vom Nasenrücken abgewinkelt, nach den Augen zu mit scharf geschnittener schräg liegender Fläche, die an der rechten Seite unregelmäßig verläuft. Die Augen geradestehend, vorgewölbt und halbgeöffnet. Der obere Lidrand fast bis zu den Schläfen ausgezogen, die unteren Lider unregelmäßig geschnitten und zu kleinen Säcken verdickt. Die Stirn auffällig niedrig, über der Nase eingesunken und über den Augen vorgebaut. Die Schläfen eingezogen, sodaß der seitliche Umriß mit den rundlich vorstoßenden Backen stark gewellt erscheint. Die Haare treten über der Stirn in einem dicken hartgeschnittenen Wulst vor, der an den Schläfen flach ausgerundet ist und in einem Zwickel seitlich fast bis in Höhe der Nasenspitze herunterläuft. Die Haare sind hoch aufgetürmt, unten in drei lockigen Spiralwellen angeordnet, deren Mitte jeweils von einem erhöhten Punkt gebildet wird: oben wird das Usnîsa durch lockige Strähnen verdeckt.

Der Kopf zeigt einen ausgesprochenen Mischtypus. Der starke zentralasiatische Einschlag verweist auf eine frühe Entstehungszeit, etwa in die Zeit der früheren Yuen-kang-Grotten, in denen der Zusammenhang mit Zentralasien am stärksten in Erscheinung tritt, zugleich aber auch die chinesische Umbildung schon eingesetzt hat ⟨vergl. die großen Buddhas, Chav. Tafel 237 und 261⟩. Soweit in der späteren Lung-mên-Plastik, wie in dem großen Bodhisattva Chav. Tafel 352, oder in der mittleren Pin-yang-Grotte, die schon der Mitte des 7. Jahrhunderts angehört ⟨Chav. Tafel 288—290⟩ das Nachleben einzelner Motive wie des gelockten Haares, des rundlichen Kinns, der Einsenkung an der Stirn u. a. m. noch in Erscheinung tritt, bleibt doch bestimmend, daß der Formtypus durch den strengen schweren Blockstil der Weizeit beherrscht oder durch diesen hindurchgegangen ist, was aber bei unserem Kopf nicht der Fall ist. Vielmehr gehört dieser jenem Stil einer sogenannten Vorepoche an, aus dem der nationale Weistil sich erst abgelöst und entwickelt hat. Die als zentralasiatisch zu bezeichnenden Motive — wie Lockenhaar, die volle, weichlich runde Kinn- und Backenpartie, der langgezogene Schnitt der Nase und der Augen und die satte, offene, mehr naturalistische Weltlichkeit des Ausdrucks lassen sich auch an zentralasiatischen Werken der späteren Zeit, auch wenn diese bereits unter einem rückflutenden Einfluß von China her stehen, noch nachweisen, ⟨siehe den Stucco-Kopf aus Miran Ruined shrine, M. 2, an der südlichen Karawanenstraße, Abb. M. A. Stein, Desert Cathay, Figur 141, und die Köpfe aus Schör-tschuq ⟨Sorcuq⟩ und Quyzil an der nördlichen Karawanenstraße, Abb. A. v. Le Coq, Die buddhistische Spätantike in Mittelasien, Band 1, Abb. 23 a und 20 a⟩. Andererseits ist die weichlich behäbige Formgebung unseres Kopfes streng zu scheiden von der im Einzelnen ähnlichen, aber dynamisch gespannten Rundgebung des chinesischen Tangstiles, die der indischen Plastik näher steht als dem zentralasiatischen Gandhâra-typus.

Figur 8. Tafel 22 und 23.

Großer Buddhakopf aus Sandstein, verwittert, anscheinend im Feuer gelegen, da die Oberfläche und die Reste des ursprünglichen Überzuges schwarz verkohlt sind. Der Hinterkopf ist bis auf eine 5×10 cm große Bruchstelle, an der der Kopf wohl mit der Rückwand verbunden war, in freier Rundung gearbeitet, der Kopf muß demnach aus der Nischenwand oder dem abschließenden Nimbus sehr weit hervorgetreten sein. Die vordere Halspartie

ist weggebrochen, die Nasenspitze beschädigt. Weistil, etwa zweite Hälfte des 5. Jahrhunderts. Höhe 42 cm. Der einzigartige Kopf zeigt die typische Blockform jener einen Stilrichtung der Weizeit, die sich durch Massigkeit, gedrungene Schwere und architektonisierende Strenge auszeichnet. Der Kopf wird gebildet durch einen massigen Block, mit breiter Vorderfläche von rechtwinkliger Form, mit leicht abgeschrägten Kinnseiten und scharf umbrechenden Seitenpartien. Der Hinterkopf gewölbt und unmittelbar in den mächtigen schweren Nacken übergehend. Die Ohren flach anliegend, dabei klotzig, mit großen versenkten Ohrmuscheln und kleinen geschweiften Lappen. Das Gesicht trotz schwerer Einzelformen in flachem Relief gegeben und gleichförmig aufgebaut. Der lächelnde Mund voll und weich, mit tief eingezogenen Mundwinkeln, die aufgeworfene in der Mitte vorgewölbte Oberlippe mit breiter vertiefter Mulde unterhalb der Nase, die Unterlippe schmal und — im Gegensatz zu Tafel 21 — lang und nicht gradartig versteift und zugleich parallel dem flachen Kinn verlaufend. Der Mund ist ganz in die Blockmasse des Kopfes eingebettet. Die Nase mit schräg liegenden Seiten und dementsprechend schmalem Rücken, doch breiten Nasenflügeln, die Nasenspitze nach vorn gezogen. Die Augenbrauen weich, ohne den starken Schrägschnitt wie bei Kopf, Tafel 21. Die Augenhöhlen ganz flach, und die halbgeöffneten, nur leicht vorgewölbten Augen lediglich durch die fast zeichnerisch gegebenen schmalen Lidränder angedeutet. Die Stirn breit, klar und flach, ohne jede Modulation, nur nach den Schläfen zu leicht gebuckelt, und nach dem Haaransatz, also nach oben zu, zurückweichend, gewissermaßen einfallend, während sie nach unten zu vorstößt und direkt in den Nasenrücken übergeht. Die Haarpartie liegt — in einer Dicke von einem halben Centimeter — wie eine glatte Haube auf, mit gerade und fest geschnittenem Rand, der oberhalb der Schläfen leicht ausgerundet ist und seitlich in einem schmalen, wulstartigen Streifen bis zur Mitte des Ohres herunterreicht. Auf dem Kopf sitzt ein kastenförmiges, ebenfalls glattes Usnîsa mit rückwärts abgerundeten Ecken (vergl. die Mittelfigur der Stele Tafel 13).

Bei aller Schwere und Geschlossenheit von einer auch im Gegensatz zu vielen anderen Wei-Stücken stehenden Weichheit und Gelöstheit, und bei aller Strenge des geheimnisvollen Ausdrucks von einer lebensdurchdrungenen, lächelnden Üppigkeit. Solche Merkmale finden wir am ehesten im Stil der, in der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts entstandenen Höhlen oder Grotten von Yuen-kang, also in den Grotten Nr. 14, 12, 10, F. und besonders 17 wieder. Für die schmalen, flachen, gezeichneten Augen vergl. den Buddha der Grotte 17, Chav. Tafel 255, während die Seitenfiguren desselben Buddha, Chav. Tafel 255 und 256 dieselbe Formgebung des vollen versenkten Mundes und des Nasenprofiles sowie eine ähnliche weiche Einfachheit der Formen zeigen.

Figur 9. Tafel 24.

Buddhakopf aus hartem, grauem Kalkstein, der Hinterkopf von einer Wand losgemeißelt. Die Oberfläche nicht abgeschliffen, sodaß die Meißelstriche stellenweise sichtbar geblieben sind. An den tiefliegenden Stellen Reste von Kreidebelag und Farbspuren, die jedoch nicht der originalen Fassung anzugehören scheinen. Höhe 28 cm.

Ein kleines Gesichtsoval, die Gesichtsteile eng zusammengerückt, in hartgeschnittenem, kantigem Relief und zum Teil unregelmäßiger Zeichnung gegeben. Das Kinn verhältnismäßig voll und groß. Der Mund schmal (kaum breiter als die Nasenflügel), aber dick und kapriziös, die Oberlippe in der Mitte mit einem länglichen Zapfen. Die Nase lang, in gerade durchlaufendem Profil mit der Stirnlinie. Die Augen schräg stehend, halb geöffnet, Die Lidränder unregelmäßig geschnitten, wobei das rechte Auge dicker vorgewölbt ist als das linke. Die Augenbogen gehen direkt in den Nasenrücken über, bezw. die Seitenflächen in die tief unterschnittenen Flächen der Augenbögen, deren unterer Rand von einer eingeritzten Linie begrenzt wird. Die Haarpartie ist in drei Spirallocken pyramidenförmig angeordnet. Die Ohrlappen abstehend, von einem erhöhten schmalen Wulst eingerahmt, doch nicht durchbohrt. Der Hals besteht aus drei eingeschnürten Ringen.

Ausgesprochener Mischtypus unter Anlehnung an den alten, idealistischen „Apollotypus" von Gandhâra (vergl. den sitzenden Buddha von Takh-î-Bahâî, Berliner Museum, Liste Grünwedel Nr. 3, beste Abbildung in Le Coq a. a. O. Tafel 4). Dieselbe kapriziöse und spitzige Niedlichkeit zeigt der Bodhisattvakopf von Ming-oi bei Kara shahr, Abb. Stein a. a. O. Nr. 272. Jedoch ist unser Kopf stärker im chinesischen Sinne umgebildet, wie die Kopfform mit den hart umbrechenden Seiten, die schräge Augenstellung, der scharfe Schnitt und die axiale Anordnung zeigen. Er ist der zierlich schlanken Richtung der Lung-mên-Plastik nahe zu setzen. Etwa Anfang des 7. Jahrhunderts.

Figur 10. Tafel 25 und 26.

Kopf eines Bodhisattva aus hartem Kalkstein, an der Krone Reste von gelber und rötlicher Farbe auf Kreideunterlage. Rückseite flach. Rechte Backe leicht beschädigt, der Hals fehlt. Etwa gegen 600 a. D. Höhe 29 cm, Breite 21 cm.

Kugelförmig gewölbtes, breites Gesicht mit vollen Backen und eng zusammenliegenden Gesichtsteilen. Rundes Kinn mit Kinnfalte, weicher Mund, die Nase spitz mit kantigem gradartigem Nasenrücken, die Augenbögen ziemlich flach verlaufend und kurz, die Augen vorgewölbt und halb geöffnet, etwas schräg stehend, mit scharf geschnittenen Lidrändern. Hohe, nach der Krone zu leicht zurückweichende Stirn mit vorgewölbten Schläfen. Stirn und Nase im Profil scharf durchlaufend. Das Haar glatt, mit

abgerundeten Ecken. Auf dem Kopf eine hohe, doch im Verhältnis zum Kopf im Durchmeſſer unverhältnismäßig kleine Krone, die über einem Diadem band aufſitzt. Das Diademband iſt zu beiden Seiten zu einer Schleife gebunden und fällt dann hinter den Ohren entlang ab. Die dreiteilige Krone zeigt vorn, von je einem Lotosſtengel mit Knospe flankiert, ein Mittelfeld, das nach Art der Nimben oben ſpitz zuläuft und nach vorn gezogen iſt. In der Mitte des Feldes auf fünfblättrigem Lotosſockel eine Mani-Kugel mit ſpitz zulaufendem Oval in der Form eines Feigenblattes oder Flammenberges und ſeitlich je ein Lotosblatt, eingerahmt wird das Mittelfeld von einer Wellenranke und oben abgeſchloſſen durch einen Halbmond mit kugelartigem Knauf. An den Seiten der Krone Roſettenmotive. Geſicht und Krone liegen nicht genau in der Mittelaxe, die Mitte der Krone weicht etwas nach links ab. Die linke Geſichtshälfte iſt gleichzeitig ſtärker vorgewölbt als die rechte.

Das Profil, Abb. 26, iſt ſelbſtändig entwickelt mit gradliniger Stirn- und Naſenſilhouette, Oberlippe und Kinn vorſtoßend. Die Ohren lang und breit, mit vertiefter Muſchel und brettartigen abſtehenden Lappen.

Akademiſch handwerkliches Typenſtück von kalter und etwas nüchterner Lieblichkeit. Es zeigt bereits eine durchaus geläufige und müheloſe Beherrſchung der Formmittel. Im Ausdruck behäbig und etwas verweiblicht. Nicht unähnlich dem weichen, akademiſch glatten und rundlich lächelndem Typus der letzten Yuen-kangfiguren ⟨Grotte E. Chav. Tafel 270 und 271⟩, ſowie auch dem allerdings ſtrengeren und grazileren Typus der Lungmên-Köpfe, Grotte 10, Lao-chiun-tung, Chav. Tafel 389, 390. Vergleiche auch den fälſchlich der Tangzeit zugeſchriebenen Kopf der Sammlung Stoclet Brüſſel, O. Z. Band 2, pag. 338, Abb. 10.

Figur 11. Tafel 27—31.

Freiſtehende Figur eines Bodhiſattva aus hartem Kalkſtein. Oberfläche abgeſchliffen, mit Reſten von Bemalung: Mund rot, ebenſo unterhalb des rechten Armes, am Sockel grün. Der Rücken von Löß ſtark verkruſtet. Der Kopf und die Fingerſpitzen der linken Hand waren abgebrochen und ſind neu angeſetzt. Die rechte Gehängepartie abgeſtoßen. Unterhalb des Lotosſockels ein Zapfen, am Hinterkopf ein Loch für den Nimbus. Sui-Periode. Höhe 102 cm.

Auf rundem Sockel mit aufſteigendem Blattkranz ſtehend. Kurze gedrungene und maſſig kompakte Proportionen und Formen. Der große Kopf ſitzt auf einem niedrigen Hals ⟨vergl. Lung-mên, Grotte meridional Pin-yang, Chav. Tafel 297⟩. Die Arme liegen eng am Körper, die Hände dick und fleiſchig, mit kurzen Fingern. Die linke Hand nach unten geſtreckt, wobei Daumen und Zeigefinger eine kleine Lotosblüte mit Stengel halten, in der rechten vorgeſtreckten Hand eine große kugelige Schale haltend, die nur am oberen Rand leicht ausgebohrt iſt, entweder ein Amrita-Gefäß oder die patra-Almoſenſchale ⟨ähnlich wie in Sök-kul-am, O. Z. VII, pag. 161 ff, Abb. 5, Nr. 8 und Abb. 9⟩. Die ſchwere Blockmaſſe gelockert durch eine leichte Bewegtheit in der Beinpartie und durch eine klargeſchnittene, reich ornamentierte Oberfläche. Die Füße ſtehen ſchräg auswärts mit breiten Zehen und gewölbtem Spann. Das rechte Knie leicht vorgeſchoben, und das Gewand zwiſchen den Beinen etwas eingezogen, der Leib vorgeſtreckt. Das Gewand mit überfallendem Schurz, bis zu den Füßen reichend, das breit gefaltete Schultergehänge überquert in verſchiedener Höhe den Rumpf und iſt jeweils über die Unterarme gelegt, von wo es ſeitlich abfällt und am Sockel nach vorn in einer Spitze umbiegt und endet, Tafel 29 rechts. Vor der Bruſt ein reiches Schmuckgehänge mit Ketten und Anhänger, und von den Schultern abwärts bis unterhalb der Kniee reichend eine lange Kette mit doppelten Perlſchnüren und dazwiſchengeſetzten Roſetten. Zwiſchen den Oberſchenkeln zwei gekreuzte Bänder, die durch einen Ring gezogen ſind. Der Rücken, Tafel 29 links, einfach und klar durchgebildet, der untere Teil leicht gewölbt, von den ſchräg vorſtoßenden Rückſeiten des Gehänges gerahmt. Die Gewandmotive des Gürtels, des Überfalls, des Schultergehänges ſind im Rücken fortgeführt, unverſtändlich bleiben jedoch die beiden Schmuckketten. Die Ellenbogen ſind ſtark zurückgenommen, eine ähnliche Gewichtsverteilung zeigt auch die rechte Bodhiſattvafigur aus Lung-mên, Grotte bei L. Nordwand, Chav. Tafel 319⟩. Der große Kopf ſitzt tief in den Schultern, das Geſicht und die ausgebildete Haarkrone ſind klar und meiſterhaft durchgearbeitet. Der Geſichtsſchnitt länglich, doch voll, mit rundlichen Backen, der Mund breit und flach, ohne den lächelnden Ausdruck der vertieften Mundwinkel. Die Naſe breit und abgeflacht, an der Naſenwurzel von der Stirn abgeſetzt, die Augenbögen hoch geſchwungen, vertieft eingeſchnitten und nicht zur Naſe hin durchlaufend. Die Augen ſtark vorgewölbt, ſchmal und lang, mit unterſchnittenen Lidrändern ⟨vergl. die Partie der Augen und der Augenbögen bei dem Kopf der Sammlung Nemes, Abb. O. Z. II, pag. 88 f⟩. Die Stirn niedrig und der Haaranſatz ſowie der Lotosblattkranz des Emblemes tief in die Stirn gezogen. Alles das ſind Motive, die über den älteren Wei-Stil hinausgreifen. Auch der Kopfſchmuck zeigt die bereits voll entwickelte Form der Haarkrone. Die Haarſträhnen ſind zu einem Schopf hochgebunden und oben geſcheitelt. Unten im Haar ein breites Diadem und oben ein ſchmaler Reifen und ſeitlich je eine kleine leere Niche, von einem Perlſtab eingerahmt ⟨Tafel 30⟩. Die Haare fallen in ſieben Strähnen über die Schultern und Oberarme herab, davon an der linken Seite eine Strähne bis über den Unterarm, die Enden der Strähnen ſind aufgerollt.

Klare, präziſe Arbeit — beſonders des Kopfes — aus der Übergangszeit vom Wei- zum Tangſtil, alſo um 600 a. D. Die Körpermaſſe erſcheint noch plaſtiſch ſtreng

verdichtet, aber doch zugleich leise von innen her gelockert und bewegt, und dem Relief nach reich überschichtet und ornamentalisiert.

Figur 12. Tafel 32, 33.

Kleine Votivstele aus poliertem Marmor mit zweiseitigem Relief und an den Seiten eine zum größten Teil unleserlich gewordene Inschrift. Die Kanten sind leicht abgestoßen. Datiert 570 a. D. Größe 13×10 cm, Dicke 5 cm.

Çâkyamuni Buddha auf Lotossockel sitzend, in einer 2 cm tiefen Nische. Beide Schultern bedeckt, das zweiteilige Gewand über den Sockel herabhängend. Die linke Fußsohle nach oben gestreckt und unbedeckt. Auf dem Kopf ein glattes Usnîsa. Die rechte, merkwürdig verdickte Hand erhoben in abhayapâni mudrâ, die linke gesenkt in vara mudrâ. Links und rechts schräg gegen die Nischenwand auf einem Lotos stehend je ein Bodhisattva mit Heiligenschein, Krone und Schultershawl. Die rechte Figur mit Lotos in der erhobenen rechten Hand, und die linke vorn gegen die Hüfte gelegt, die linke Figur in der gesenkten linken Hand die Amrita-Flasche und in der rechten vor der Brust ein längliches Emblem, das nicht genauer zu erkennen ist. Der Zwischenraum zwischen Buddha und Bodhisattva ist an der linken Seite auffallend größer als an der rechten. Die Nische wird oben abgeschlossen durch einen flachen, baldachinartigen Bogen. In den Ecken unten je ein Lotosblatt und oben ein Ornament-Füllsel. Die Rückseite, Tafel 33, ist in flachem malerischen Relief, das die ganze Fläche bedeckt, gehalten. Nur an wenigen Stellen wird der rauhe Grund sichtbar. Auf einem Sockel mit Lotosblattkranz sitzend eine Figur mit hoher Bodhisattvakrone mit Bändern, die Beine aber gekreuzt in Buddhahaltung, die Hände vor der Brust. Leider sehr verwittert, sodaß nicht deutlich wird, ob die Hände ein Attribut tragen, oder in Dharmaçakra mudrâ gehalten sind. Rechts und links von der Figur befindet sich in symmetrisch korrespondierender Verteilung ein Dekor von Lotosblättern und je ein kräftiger, gewundener Zweig oder Stamm mit breitem Blattwerk.

Die Stele ist ein Weihgeschenk ⟨tsao-siang⟩ und zwar — wie aus den Resten der noch leserlichen Inschrift ersichtlich ist — eines einzelnen Mannes zum Dank für einen erfüllten Wunsch, die Bezeichnung, um welchen Gottes „ruhmvolles" Bild es sich handelt, ist leider unleserlich. Datiert: 5. Jahr T'ien Hô, 10. Monat, 11. Tag, sog. nördliche Chou Dynastie, die nicht legitim war, das ist 570 unserer Zeitrechnung ⟨siehe Wong-Lyman, Chronological Tables of the Chinese Dynasties, Shanghei, 1912.

Figur 13. Tafel 34.

Kopf eines Bodhisattva aus feinem Sandstein. Aus einer Wandnische losgebrochen. Am Haar und am Haarschmuck Reste gelblicher Lackfarbe. Das Gesicht abgeschliffen und ursprünglich überzogen. Die Nase abgestoßen, Ohrmuschel und Haarzwickel sind verwittert. Gesamthöhe 31 cm, Gesichtshöhe 15 cm. Etwa mittlere Tangzeit, 8. Jahrhundert.

Langgezogene schmale Gesichts- und Kopfform, auffällig unregelmäßig gearbeitet, mit ungleichen Gesichtshälften. Die rechte Seite kurz und scharf umbiegend, die linke flach und breit ausgestreckt. Die Unregelmäßigkeit erklärt sich daraus, daß der Kopf wohl als rechte Seitenfigur in einer Nische stand und zu einer Trinitätsdarstellung gehörte, ⟨siehe den Kopf der rechten Bodhisattvafigur auf unserer Stele Tafel 35⟩. Aber auch die an sich hart und kantig behandelten Gesichtsteile sind unregelmäßig und asymmetrisch geschnitten. Das linke Auge und die Oberlippe sind nach links länger ausgezogen, das linke Augeninnere ist schmaler, das rechte Auge geöffneter. Die beiden Lippen sind stark individualisiert, die Oberlippe weit ausgezogen mit einem scharfen Zapfen in der Mitte, die Unterlippe kurz und in der Mitte eingezogen, der Nasenrücken zwischen den Augen sehr schmal, die Augenbögen auffallend kurz und unmittelbar in die Nase übergehend. Die Backen weich und verhältnismäßig voll, sodaß nicht nur am Mund, sondern auch an den Nasenflügeln Grübchen und unterhalb der Augen dicke Polster entstehen. Die Stirn sehr niedrig. Die Haare sind unten zu einem schmalen Reif geordnet, dessen Strähnen von der Mitte aus, wo eine ûrnâ-artige Verdickung aufliegt, nach links und nach rechts laufen. Nach oben zu ist das Haar in Strähnen zu einem hohen schmalen Schopf hochgenommen, mit zwei seitlichen Haarspiralen. Vergleiche die Haarkrone der Tôindô Kwannon im Yakushiji ⟨Abb. With, Buddhistische Plastik, I. Auflage, Tafel 130 f.⟩ und ähnliche Bodhisattvadarstellungen der nachfolgenden Naraperiode. In der Mitte des Haarschopfes vorn ein flaches Emblem, das aus einer runden Scheibe und einem Spitz-Oval besteht, wohl das mani-juwel mit Flammenberg.

Die reiche Nuancierung der Details, die gewisse kühle Eleganz und plastisch routinierte Sicherheit weisen den Kopf bereits der mittleren Tangzeit zu, und zwar jener plastisch schlanken und zierlichen Richtung, wie sie durch eine Reihe von Bildwerken vornehmlich aus Japan belegt wird. Vergl. aus Japan die Kwannon des Shôrinji, Japanese Temples and Treasures, Tafel 241, sowie aus China die Kwannon im Mus. of Fine Arts in Boston, Abb. Burlington Magazin, Band 20, Tafel pag. 16, Nr. G, sowie die allerdings härteren Relieffiguren, die vom Katoji Tempel bei Hsi-an-fu, datiert 692, stammen, Abb. ebd. Nr. F und Kokka Heft 85.

Figur 14. Tafel 35.

Fünffigurige Stele aus Kalkstein, die Kanten des Sockels und der Rand der Nische stellenweise stark abgestoßen. An den Seiten stark beschädigte Inschrift, ebenso am Mittelfeld der unteren Sockelkante. Datiert 672 a. D. Größe 58×50 cm.

Breite flache Nische ohne umrahmenden Schmuck und ohne Nimben. In der Mitte auf hohem Sockel sitzend Çâkyamuni Buddha. Der Sockel unten dreiseitig vorstoßend, mit vier flachen Leisten und eingeschobenem dicken Polster, darauf fünfseitiger Schaft und Sockelplatte, über die das Gewand herunterfällt. Die Buddhafigur mit großem, breitem und flachem Rumpf, sehr schmaler Beinpartie, langem Hals und unförmig großem, kugeligem und weit vorspringendem Kopf. Die Gewandgebung trocken und handwerksmäßig, der Faltenverlauf unklar. Beide Schultern bedeckt, der Rock über die Beine gelegt und vorn überfallend, über der Brust ein Schrägsaum und darunter eine Schleife, an den Seiten lange ärmelartige Faltenzüge. Die linke Fußspitze ist unbedeckt. Die Brust nackt, das Brustbein angedeutet, am Hals drei Falten. Der Kopf kugelig, die Gesichtsteile jedoch klein und in sehr flachem Relief. Sehr hohes Usnîsa mit gelocktem Haar, große abstehende Ohren. Die Hände abgebrochen, beziehungsweise beschädigt. Die linke liegt auf dem Knie, die rechte ist erhoben und in abhayapâni mudrâ zu ergänzen.

Zu beiden Seiten des Mittelsockels je zwei zurückliegende, halbkugelförmige Sockel mit geränderten Lotosblättern ⟨vergl. ähnlich die Anordnung auf kugeligen Einzelsockeln in breiten Flachnischen in Kung-hsien, Chek'o-ßû, Chav. Tafel 412, 415⟩. Auf den Sockeln die stehenden Begleitfiguren und zwar, links und rechts neben dem Buddha je eine kleinere schmale Figur mit Mönchskutte bekleidet und kahl geschorenem Kopf in der Haltung der Adoration, die beiden Lieblingsschüler des Buddha darstellend und zwar die rechte Figur mit flachem jugendlichem Gesicht den Ânanda ⟨A-nan⟩, die linke Figur mit alten, ein wenig grimmassierenden Gesichtszügen und abgemagertem Körper, den Kâçyapa ⟨Chia-yeh⟩, mit sehnigem Hals, dicken geschwollenen Augen und tiefen Mundfalten, die Fingerspitzen nicht flach gegeneinander gelegt, sondern umgebogen. Unterschiede ähnlich wie zwischen dem Johannes- und Petrustypus.

Schräg gegen die Rundung der Nische gestellt schließen sich je eine größere Bodhisattvafigur an. Schmale, bewegliche, längliche Gestalten in der üblichen Tang-Tracht der Bodhisattvas: Der Oberkörper nackt mit schräglaufender Brahmanenschnur, in Hüfthöhe ein Schurz, die Beinpartie verdeckt durch das vornschließende Dhoti ⟨paridhâna⟩, um die Schultern das Schultergehänge ⟨uttarîya⟩, das nicht, wie bei Tafel 28 über dem Rumpf gekreuzt ist, sondern seitlich frei um die Arme geschlungen abfällt, mit reichem Schmuck, wie Halsketten, Armbändern und langer Perlschnur, der Haarschopf hoch aufgebunden und mit einem Band durchzogen. Das Gewand weich angeschmiegt, die Beine geschieden, die Arme vom Rumpf abgelöst, die außenliegende Schulter nach auswärts gedreht. Die inneren Hände vor der Brust, anscheinend ursprünglich mit Lotosattribut, das jedoch abgestoßen ist. Die äußeren Arme senkrecht herunterfallend, die linke Figur die Amritaflasche tragend, während die rechte Figur mit der rechten Hand in das Bandgehänge greift. Es sind — wenn auch handwerksmäßig gearbeitete — typische Bodhisattvadarstellungen der Tangzeit ⟨vergl. etwa Scherman a. a. O. Figur 19, Kokka Heft 85, Tafel 5, Chav. Tafel 308.⟩

An der unteren Sockelfläche Darstellungen knieender Stifterfiguren in flüchtig gezeichnetem Flachrelief, leicht erhaben, mit Binnenzeichnung. An jeder Seite 8 Figuren ⟨die äußere Figur rechts ist weggebrochen⟩. In chinesischer Tracht, die Hände in die Ärmel gesteckt, auf den Köpfen Mützen. Auf dem erhöhten Mittelfeld sind die Namen von 18 Stiftern angegeben, die — soweit aus den noch leserlichen Inschriftstellen der beiden Seiten hervorgeht — aus verschiedenen Gemeinden der Provinz Shensi stammten und diese Stele gemeinsam gestiftet haben. Auch Ch'ang-an, das heutige Hsi-an-fu wird als Gemeinde genannt. Die Steinreliefs vom dortigen Tempel Pao-ch'ing ßu ⟨Katoji⟩ haben wir bei Figur 13 erwähnt, Abb. Kokka Heft 85, Tafel 5.

Datiert 3. Jahr Hsien Hêng, 9. Monat, 14. Tag, Regierung Kao Tsung ⟨der dritte Kaiser der Tang Dynastie⟩, 23. Jahr, das ist 672 unserer Zeitrechnung.

Figur 15. Tafel 36—38.

Großer Buddhakopf aus sogenanntem „Petit Granit", gebrochen und wieder zusammengesetzt, Bruchstellen laufen über die Stirn und durch die rechte Schläfe, Nasenspitze beschädigt, die Ohrlappen fehlen, der Nacken abgesprengt. Die Oberfläche poliert, mit Resten von Vergoldung, die zum größten Teil oxydiert sind. An den Lippen Spuren roter Bemalung. Ehemals Sammlung Goloubew, Paris. Tangzeit, zweite Hälfte des 7. Jahrhunderts. Höhe 62 cm, Breite 41 cm.

Der Kopf in einheitlich rundlichem Oval, mit breiter Schläfenpartie, vollen doch straffen Backen, Kinn und Haarpartie abgeschrägt. Ein schweres, breites, kräftiges Kinn mit steiler Einsenkung, unten kurze Kinnfalte, das Unterkinn fast gerade zum Hals laufend, Tafel 38. Der lächelnde, breit gelagerte Mund mit vertieften Mundwinkeln, schmaler lappiger Unterlippe und geschürzter aufgeworfener und weicher Oberlippe, Tafel 37. Die gewaltige Nase mit seitlich breit ausladenden Nasenflügeln, ⟨die Reliefstiefe der Nasenspitze mißt nicht weniger als 5 cm⟩. Der Nasenrücken weich ausgerundet, ohne Kanten, an der Nasenwurzel leicht eingesenkt und sanft in die Stirn übergehend. Die Augenbögen sehr tief geschnitten, nach der Nase zu abgesetzt, hoch und breit ausladend und mit einem scharfen verdickten Rand nach der Stirn zu absetzend. Die Augen schräg gestellt, stark vorgewölbt, mit geschweiften Lidrändern, die lappig und unregelmäßig geschnitten sind. Die klare Stirn kräftig vorgewölbt und seitlich in allmählicher Rundung in die Tiefe gehend. In der Stirnmitte ein erhöhtes kreisrundes Ûrnâ. Die Haare in kleinen spiralförmigen Hügeln

kranzartig angeordnet, der Haaranſatz an den Schläfen ausgerundet und leicht geknickt.
Die ganzen Motive ſtehen im ſtarken Gegenſatz zu denen des Wei-Stiles, Tafel 23. Ein einzigartiges Stück von erleſener und monumentaler Qualität, aus der beſten Zeit des Tangſtiles. Vergl. die in Japan erhaltenen Bronzefiguren des Yakushiji und des Kanimanji ⟨Abb. With, Buddhiſtiſche Plaſtik, I. Auflage. Tafel 135 ff., 153 ff.⟩ aus dem Ende der Hakuhô-Periode. Ein ähnliches Stück im Muſeum von Philadelphia. Nach Mitteilung von Herrn E. Worch ſoll der Kopf aus Lung-mên ſtammen.

Figur 16. Tafel 39.

Kopf eines Buddha aus Kalkſtein. Über den Augen Reſte von urſprünglichem Belag. Oberfläche riſſig und und zerkratzt, die Haarſpiralen abgeſtoßen. Mittlere Tangzeit, 8. Jahrhundert. Höhe 34 cm.
Eine mehr handwerksmäßige Replik des großen Kopfes, Tafel 36. Die Kopfform jedoch ſtark in die Länge gezogen und alle reliefmäßigen Spannungen erheblich abgeſchwächter. Das Kinn breit, in der Mitte eingeſenkt, das Unterkinn jedoch weichlich voller zum Halsanſatz hin gewölbt. Die Lippen flacher, aber mit tief eingebohrten Mundwinkeln. Die Naſe breit, etwas verſteift, an der Naſenwurzel eng in einem ſchmalen Grad zuſammenlaufend. Die Augenbrauen flach und lang ausgezogen. Sie fallen nicht mit dem Stirnrand zuſammen, ſodaß zwei parallele abgetrennte Kanten entſtehen, von denen die untere weicher und kürzer iſt. Die Augen vorgewölbt mit ſchmalen flachen Schlitzen, nicht ſchräg zur Naſe ſtehend, ſondern bogenförmig geſchweift. Die Augenſchlitze weit ausgezogen.
Der Kopf iſt als Rundſkulptur gearbeitet, mit ſchwerer fleiſchig unterſetzter Nackenpartie. Die etwas maſſige Schwere, verſteifte Gleichförmigkeit und gleichzeitige Individualiſierung der Details unter Abſchwächung der ſtraff geſpannten dynamiſchen Formen des frühen Tang-Stiles ſind Merkmale, die bei zahlreichen Köpfen der mittleren Tangzeit wiederkehren, man vergl. das in Japan erhaltene Bildmaterial des 8. Jahrhunderts ⟨Japanese Temples and Treasures⟩. Der Kopf, Tafel 34, dürfte aus derſelben Zeit wie dieſer Buddhakopf ſtammen.

Figur 17. Tafel 40, 41.

Kopf aus dunklem Marmor. Aus einer Wand losgebrochen und in drei Teile zerbrochen. Oberfläche poliert, glatter wächſener Grund von ſchmutzig-elfenbeinfarbigem Ton mit ſchwarzen Farbreſten an den Augen, Augenbögen und an der Haarpartie. Anſcheinend dann ſpäter nochmals überzogen, wie die Reſte von weißem Kreidebelag und die dünnen Papierfetzen am linken Ohr und die gelbliche Farbe am Hals zeigen. Papierüberzug als Unterlage für den Farbauftrag kommt ſonſt meiſtens nur bei Figuren aus rauhem und weichem Stein — z. B. Sandſtein — vor. ⟨Vergl. etwa Tafel 60.⟩ Vermutlich gegen 600 a. D. Höhe 29 cm.
Der Kopf iſt ſehr flach gearbeitet, die Seiten brechen nicht blockartig um, ſondern ſind breit und in eine Fläche gelegt. Daher zeigt der Kopf nur geringe Tiefe aber reliefmäßige Breite. Die quadratiſche Grundform des älteren Wei-Stiles iſt noch erkenntlich. Das Kinn breit und gerade. Die Naſe breit und flach mit zwei ſchräg gegeneinander gelegten Flächen ohne Naſenflügel und unten kantig abgeſchnitten. Die Naſenflächen gehen unmittelbar in die breiten, flach geſchnittenen Bogenflächen über den Augen über. Die Augen geradeſtehend, halb geöffnet. Die Stirn ſehr niedrig. Im Gegenſatz zu dieſen auf den Stil der Wei-Zeit hinweiſenden Motiven ſtehen ſolche, die über dem Bereich des Wei-Stiles hinausgreifen und außerdem dem Geſicht einen ausgeſprochen individualiſierenden Ausdruck geben. Die ſchmale Unterlippe iſt wie ein Bogen nach unten hängend geſchweift, die Oberlippe geſchürzt, mit einem ſcharfen Zapfen in der Mitte. Der Abſtand zur Naſe iſt ſehr hoch. Die Augenbögen ſind im Stirnrand gradartig verdickt und zugleich eingekerbt, ſetzen von der Naſenwurzel ſcharf ab und ſind ſeitlich tief heruntergezogen. Das Haar iſt in glatten Wulſtringen in pyramidenförmiger Spirale aufgetürmt und endet oben in einem Knauf. Das Ûrnâ an der Stirn ⟨in der Abbildung kaum erkenntlich⟩ dürfte ſpäter aufgemalt ſein. Der Kopf vertritt einen ſeltenen intereſſanten Typus, ungewöhnlich iſt auch die Haarbehandlung. Die kleine Kalkſtein-Stele im Münchnener Muſeum ⟨Abb. Scherman a. a. O. Nr. 21, 22⟩ zeigt in einer der Niſchen zu Seiten der Maitrêya-Figur zwei knieende Anbeter, mit einem ſchneckenförmigen Aufſatz als Haarknoten, dieſelbe Haarbehandlung kehrt bei den äußeren Begleitfiguren der Stele von Chao lin, datiert 570 ⟨Chav. Tafel 427⟩ wieder, ſowie beim ſog. Tuan Fang-Altar, datiert 593 a. D., Kokka Heft 250 und Burlington Magazin 25, p. 144. Es ſind dies Geſtalten die, wie Scherman a.a.O. pag. 49 ſagt, zwiſchen Mönchen und Bodhiſattvas ſtehen. Goloubew führt die ähnliche Lama-Haarfriſur, die bei den Begleitfiguren der Wang li-Stele der Sammlung Peytel ⟨Nr. 351 des Kataloges der Ausſtellung im Cernuſhi-Muſeum⟩ auf dieſe alte Haartracht zurück und ſieht in jenen Figuren Asketen, die in Indien als Attribut einen verfilzten Haarknoten tragen ⟨O. Z. Band 2, pag. 335⟩. Der individualiſierte Ausdruck unſeres Kopfes würde zu einer derartigen Deutung eines mönchsartigen Weſens wohl paſſen, vergl. auch den Geſichtsausdruck der Çramana-Figur der Tangzeit, Katalog Nr. 509 der Ausſtellung im Cernuſhi, Abb. O. Z. Band II, pag. 330, Figur 3. Als eine weitere Parallele zu unſerem Kopf kann auch der Kopf der ſtehenden Figur an der linken Seite der Stele aus dem Jahre 543 ⟨Ars Asiatica, Band II, Tafel 26⟩ dienen. Chavannes bezeichnet aber dieſe Figur, die mit Kutte bekleidet iſt und einen Nimbus trägt, ſeltſamerweiſe als Kuan-che-yin, Avalokiteçvara.

Figur 18 und 21. Tafel 42 und 43, Tafel 50–55.

Zwei Tierfiguren, vermutlich von der ſogenannten Geiſterallee ⟨route de l'esprit⟩ von Grabanlagen ſtammend.

Tafel 43. Widder, Hartſtein, Höhe 95 cm, Sockeltiefe 80 cm.

Der Widder ſitzt mit allen vier Beinen knieend auf einem ſchmalen hohen Sockel. Sehr kurzer rundlicher Rumpf, breiter mächtiger Nacken und hoch erhobener ſchmaler Kopf, mit kantiger Stirn, runden Augen, gewaltigem zurückgebogenem Gehörn, das ſpitzkantig geriefelt iſt, an den Enden aber ſpitz und glatt ausläuft. Die Rumpfoberfläche fellartig gerauht. Die Flanken des Bauches ſind plaſtiſch angegeben, ebenſo Bein und Schenkelanſatz, jedoch nur an der rechten Seite, die linke Seite iſt flacher und ſummariſcher gearbeitet. Hinten ein kleiner Schwanz, vorn ein langer ſpitzer Bart.

Tafel 50. Tiger, gelber Marmor, Höhe 82 cm, Sockeltiefe 62 cm.

Der Tiger auf einem niedrigen Sockel hockend, der im Gegenſatz zum Widderſockel vorn etwas vorſtößt. Der Tiger mit gebogenem muskulöſem Rücken und mächtiger Schulterpartie, breiter, gewölbter Bruſt, die Vorderbeine mit den mächtigen Klauenpfoten aufgeſtemmt. Der Kopf vorſtoßend mit breiter Schnauze, zwei vorſtehenden Eckzähnen, Schnauzbarthaaren, kleinen Naſenlöchern, ſeitlichſtehenden kugeligen Augen und kleinen Ohren. Der Schwanz iſt an der linken Seite zwiſchen den Hinterbeinen nach vorn bis über die linke Vorderpfote gelegt, Tafel 53, ein Motiv von durchaus maleriſchem Charakter.

Die Datierung beider Grabtiere iſt ſchwierig. Der Widder muß ſeiner Stilgebung gemäß als das ältere von beiden Stücken gelten. Einiges Vergleichsmaterial von Grabtieren des 7.–11. Jahrhunderts hat Chavannes Tafel 438–501 zuſammengeſtellt. Von dieſen zeigt der Widder, Tafel 468, vom Chouenling-Grab, von Hien yang hien, Provinz Shanſi, um 700, mit unſerem die größte Ähnlichkeit. Auch hier die blockhafte Geſchloſſenheit mit einer Tendenz zur kantigen Flächigkeit und linearen Schärfe. Der Widder, Tafel 489, vom Grabe des Kaiſers Jen Tſung ⟨geſtorben 1063⟩ zu Yong-tchao ling bei Kung-hſien, Honan-Provinz, zeigt ſchon bereits eine mehr archaiſierende Formgebung und, auch im Gegenſatz zu unſerem Widder, einen langen geſtreckten Körper. Wir ſehen jedenfalls keine Veranlaſſung, den Widder vor die Tangzeit zu datieren, wie dies geſchehen iſt ⟨H. S. Ciolkowski, International Studio Newyork, Auguſt 1922, pag. 416 ff.⟩. Der Tiger ſetzt bereits eine entwickelte, freimaleriſche Tradition voraus und weiſt in Hinblick auf ſeine Verbindung mit der Malerei und in Bezug auf das freie und weiche Spiel der Oberfläche, den gelöſten ſchmiegſamen Bau der Glieder, die rundplaſtiſche, delikat belebte Motivbehandlung auf die Sungzeit hin, und zwar etwa auf den Anfang, das heißt die Jahrtauſendwende, denn die pralle plaſtiſche Behandlung und die wuchtige Geſchloſſenheit des Ganzen weiſen andrerſeits noch auf die lebendige Tradition der Tangplaſtik zurück. Vergl. für das Thema unſerer beiden Figuren auch Ard. de Tizac and Roger Fry, Animals in Chinese Art, London 1923, ſowie G. Combaz, Les sculptures impériales de la Chine, Annales de la soc. d'archéologie de Bruxelles, Band 11, pag. 381–459 und J. M. de Groot. The Religions System of China, Band II und III, The grave.

Figur 19 und 20. Tafel 44–49.

Zwei ringerartige Wächterfiguren aus Kalkſtein, von einer Wand losgeſchlagen. In reliefartiger Anlage, doch mit freiſtehenden Profilen. Urſprünglich bemalt, Fleiſchteile rotbraun, Gehängebänder roſa, Haare ſchwarz. Vermutlich ſpäte Tangzeit, 9. Jahrhundert. Höhe der Figuren 109 cm. Die äußeren Arme fehlen.

Auf unregelmäßig behauenen Sockeln flach gegen eine Wand ſtehend, mit den Köpfen einander zugekehrt. Nur mit kurzen Hüftröcken bekleidet, die über den Knieen geſchürzt ſind und um die Hüften von einem Gürtel gehalten werden, über dem Knie umgeſchlagen und in einer ſpitz zulaufenden Falte endend, die flach gegen die Rückwand gelegt iſt. Die oberen Teile des freien Bandgehänges, in das jeweils die „innere" Hand hineingreift, ſind weggebrochen, unten endet es in ornamentalen Bögen, die in breiten Falten flach an der Rückwand liegen. Die Haltung der Figuren iſt dramatiſch bewegt. Die äußeren Beine ſtehen als Standbeine feſt auf, während die inneren Beine ſchräg vorgeſtellt ſind. Die äußeren Hüften ſind ausgebogen, die inneren Schultern geſenkt, die Köpfe halb ſchräg einander zugewendet, die inneren Arme greifen nach unten, die äußeren Arme waren wohl nach oben gerichtet ⟨ſiehe etwa Lung-mên Chav. Tafel 358, 359⟩. Die nackten Körperpartien ſind außerordentlich muskulös ausgebaut und durchgearbeitet, teils naturaliſtiſch im Detail ausgeführt, teils ornamental vereinfacht und geordnet. Die Fußzehen mit den Nägeln, das Knöchelgelenk, die Beinſehnen, die Knieſcheibe, die Armmuskeln und Gelenke, die Bruſtmuskeln, das Bruſtbein, Halsſehnen und Adamsapfel ſind naturaliſtiſch durchgebildet. Der Bauch mit dem vertieften Nabel in der Mitte iſt ſternförmig ornamentaliſiert, darüber liegt ein Kranz von knollenartigen runden Wülſten, die gleichmäßig angeordnet ſind, auch das Bruſtbein endet in einer ornamental gebogenen verdickten Krümmung. Auch die Geſichter ſind muskulös durchgebildet, Tafel 48, 49. Kleine runde Köpfe die auf niedrigem breitem Hals tief in den Schultern ſitzen. Breite ſchwere Kinnbacken, aufgeworfene Lippen, kurze Naſe mit breiten Naſenflügeln und einem buckeligen Wulſt an der Naſenwurzel. Große weit geöffnete Augen. Lange, hochgezogene Augenbrauenwülſte. Der Schädel

kahl, in der Mitte mit einem abgebundenen Haarschopf, verhältnismäßig kleine Ohren.

Die Wächtertypen kommen — im Gegensatz zu Yuen-kang in den Höhlenskulpturen von Lung-mên häufig vor und zwar meistens als Torhüter oder Buddhanischen flankierend. ⟨Als Torwächter siehe Chav. Tafel 303—306 und 357—359, zu Seiten von Nischen Tafel 326, 327, 341, 342 und 361, in Verbindung mit bekleideten Devarâdjás 353 und 356⟩. In Japan kommen ringerartige Wachtgottheiten mit nacktem Oberkörper erst zu Beginn der Kamakurazeit auf, siehe etwa die Ni-wô von Unkei und Kwaikei im Nandaimon des Tôdaiji, Japanese Temples and Treasures, Tafel 409 und 410.

Unsere Figuren, die etwas provinziellen Charakter zeigen, gehen auf den Typus des frühen Tangstiles, wie ihn etwa Chav. Tafel 358, 359 vertritt, zurück, dort jedoch noch frei bewegter und körperlich flüssiger Bemerkenswert ist die Ähnlichkeit der nackten Wächterfiguren von Sök-kul-am, Korea, die eine Replik der Lung-mên-Figuren darzustellen scheinen, aber ebenfalls wie unsere Figuren die ornamentalisierte Ordnung der Muskelpartien und eine gewisse provinzielle Versteifung vor allem der Beinpartie und des flachen Schurzes aufweisen. Die Datierung von Cohn in die Mitte des 7. Jahrhunderts scheint mir zu früh, derartige Stücke, wie auch die unserer Sammlung, scheinen mir erst dem Ende der Tangzeit anzugehören. ⟨Siehe B. Gottsche, Sök-kul-am, Das Steinhöhlen-Kloster, O. Z. Band 7, pag. 161 ff., Abb. 11 a und b.⟩

Figur 22. Tafel 56 und 57.

Wächterkopf aus dünnem Eisen, dreiteilig, mit sichtbaren Gußnähten, die Gesichtsseite in einem Stück, Rückseite in zwei Stücken gegossen. Das Gesicht mit mehrfachen Papierschichten auf dünner Paste überzogen und bemalt. Die Papierschichten scheinen aus verschiedenen Zeiten zu stammen. Die ursprüngliche Hauptfarbe scheint ein grünliches Schwarz gewesen zu sein. Die Haare ursprünglich rot bemalt, ohne Papierbelag, am oberen Teil erscheint unter einer schwarzen Schicht ein leuchtendes Zinoberrot. Leider ist die Oberfläche des Gesichtes durch die vielen lädierten Stellen des Papierbelages sehr unruhig geworden. Etwa Mitte der Sungzeit ⟨960—1280⟩. Höhe 28 cm.

Stark gewelltes Gesichtsrelief mit vorgebuckeltem Kinn, Backenknochen und gewölbter Stirn. Die Nase, die Augen und Brauen kräftig vorstoßend. Der Mund liegt tief, die Unterlippe tritt fast ganz zurück. Die Nase kurz und spitzig, mit flacher tief eingesenkter Nasenwurzel. Die Augen kugelig vorgewölbt, die unteren Lidränder verdickt, die Augenbrauen in geschweiften Wülsten schräg aufwärts gerichtet. Die Stirn ist oberhalb der Nase gebuckelt und geht als Ganzes unmittelbar in die Partie der geriefelten und geflammten Haare über. Der Haaransatz läuft in der Mitte spitz in die Stirn hinein. Die Haarpartie endet in drei Spitzen, von denen die mittlere hoch ansteigt. Die beiden Rückstücke des Hinterkopfes sind Naht auf Naht gegen die Gußseite des Gesichtes gelegt, sodaß die Naht oben am Kamm entlang läuft, Tafel 56. Die Rückseite ist mit den langdurchgezogenen Haarsträhnen bedeckt. Die Ohren sind lang mit breiten nach außen gezogenen Ohrläppchen.

Auffällig ist die streng frontale repräsentative Haltung, trotz des dramatischen Vorwurfs und des bewegten Gesichtes. Der repräsentativ archaisierende Typus solcher Wachtgottheiten oder verwandter leidenschaftlich bewegter Typen soll von Amoghavajra Mitte des 8. Jahrhunderts von Indien nach China gebracht sein und findet sich auch in Japan vom 9. Jahrhundert ab sehr häufig. Diese Typen stehen in unmittelbarem Zusammenhang mit der tantristischen Shên-yên ⟨Shingon-Shû, Shingon-Sekte⟩. Viel Verwandtschaft mit unserem Kopf, und zwar der repräsentativen Frontalität und der gemugelten Reliefgebung nach, zeigt der Kopf der Himmelskönigs-Figur aus dem Tôji ⟨J. T. T. Tafel 280⟩ die aus dem Ende des 12. Jahrhunderts stammt und erwiesenermaßen chinesische Arbeit ist. Ein roheres späteres Bild eines ähnlichen Typus gibt einer der vier Eisenkolosse auf dem Gipfel des Teng fung hien, die Wächterfiguren darstellen ⟨Chav. Tafel 969 ff., besonders Tafel 971⟩, mit dem wellig vorgebogenen Backenknochen, der eingesenkten Nasenwurzel und dem breiten flachen Kinn. Erwähnt sei noch, daß die Formgebung der flammenden Haare sich schon zur Tangzeit findet, siehe etwa die Figur eines der 12 Jûnishinshô — Vyâkâra — im Shinyakushiji ⟨Kokka Heft 203⟩ und Niwô-Figuren des 8. Jahrhunderts in Japan, wie des Sangastudô ⟨J. T. T. Tafel 234⟩. Siehe auch Cohn, O. Z. Band 2, pag 199 ff. Ob an einen Himmelswächter oder Vajrapâni bei unserem Kopf zu denken ist oder an eine tantristische Gottheit, ist schwer zu sagen. Das flammend Exstatische ist jedenfalls ja bei Shingon-Typen sehr häufig, wie beim Fudô und Aizen Myôwô. Man vergleiche unseren Kopf etwa mit der Dai Itoku Myôwô-Figur im Fine Arts Museum Boston aus dem 10. Jahrhundert ⟨Abb. Anesaki, Budhist Art, Tafel 17⟩.

Figur 23. Tafel 58 und 59.

Kopf aus schwerem, daumendickem Eisen, mit vorstehenden Gußnähten und rauher, gußunreiner Oberfläche. Am Schädel eingebeult. In zwei Hälften gegossen. Etwa Mitte der Sungzeit, 11.—12. Jahrhundertt. Höhe 22 cm.

Kräftig gedrungener Kopf mit kahlem, ziemlich flachen Schädel und breit abstehenden kurzen Ohren. Der Mund mit kurzen zusammengekniffenen Lippen, von tiefen Mundfalten eingerahmt, eine spitze gewöhnliche Nase und kleine, geradestehende Augen mit tief eingeschnittenen Augenschlitzen und lappig überfallenden Oberliddeckeln. Das Gesichtsrelief vor allem im Verhältnis zu dem kräftigen brutalen Schädel und Nacken sehr flach.

Der Kopf gehört dem Typus der Mönch-Schüler und Arhat-Darſtellungen an, die eine beſondere Klaſſe für ſich bilden. Die Kunſt des Ideal-Porträts beginnt in Oſtaſien mit der Darſtellung der 10 Schüler Buddhas, der Hauptapoſtel-Sthaviras, beſonders häufig ſind die beiden Lieblingsſchüler des Buddha — Ânanda und Kâçyapa, die den Buddha flankieren oder auch einzeln vorkommen ſowohl auf Stelen, Tafel 15, wie in den Felsſkulpturen, z. B. Lung-mên ⟨Chav. Tafel 323—325, 396, 397 und 348⟩, in Yuen-kang ⟨Chav. Tafel 271, 256⟩, in Kung hſien ⟨Chav. Tafel 411, 412⟩, in den Pin-yang Grotten ⟨Chav. Tafel 300, 289⟩. Frieſe von Mönch- und Prieſter-Darſtellungen ⟨und zwar 29 Figuren⟩ haben wir in Lung-mên k'an-chin-ßu aus dem Ende des 7. Jahrhunderts ⟨Chav. Tafel 397, 398⟩ ſowie auch in Sök-kul-am Korea, und zwar hier 10 Figuren, die übliche Zahl der Lieblingsſchüler des Buddha ⟨O. Z. Band 7, pag. 161 ff., Abb. 5, Nr. 9—13 und 15—19⟩, des weiteren die Serie der Jûdaideſhi im Kôfukuji ⟨J.T.T. Tafel 237⟩. Als Beiſpiel einer Freifigur ſiehe die Çramana-Figur, früher in der Sammlung Goloubew ⟨O. Z. Band II, pag. 330, Figur 3⟩. In der ſpäteren Zeit, wohl ſeit dem Beginn der Sung, entwickelt ſich dann zugleich mit dem Arhat-Ideal die Typenſerie der 16 oder 18 Lohan ⟨jap. Rakans⟩.

Unſer Kopf erinnert an den früheren Darſtellungs-Typus des alten Kâçyapa, doch ohne die Merkmale des abgezehrten Alters. Daß ſolche Eiſenguß-Figuren — und überhaupt eine individualiſierte Ausdrucksplaſtik zur Sung- und Yuean-Zeit nichts ſeltenes geweſen zu ſein ſcheint, zeigen außer den 1213 datierten vier Eiſenguß-Figuren vom Teng fung hien ⟨Chav. Tafel 968—972⟩ die Eiſenguß-Figuren — Buddha und die beiden Schüler darſtellend — bei Hiao li p'ou, datiert 1296 ⟨Chav. Tafel 826⟩, deren Typus allerdings weſentlich verrohter und naturaliſtiſcher iſt. Viel Verwandtſchaft zeigen auch der Eiſenkopf, den Fiſcher im Oſtaſienheft des Cicerone 1923 abbildet und der Steinkopf Abb. Burl. Mag. 27, 1915. Tafel II, Nr. E. Als bedeutſame Vertreter individualiſierter Ausdrucksplaſtik wäre auch an die Lohan's von I-chou-Paotingfu ⟨O. Z. Band II, pag. 457 ff.⟩ zu erinnern. Die Individualplaſtik aus dem Anfang der Kamakura-Zeit in Japan ſteht deutlich unter dem Einfluß dieſer Art der Sungplaſtik. So iſt auch beglaubigt, daß vier Sung-Bildhauer 1193 bei den Reſtaurationsarbeiten am Tôshôdaiji beſchäftigt geweſen ſind. Einige Partien unſeres Kopfes kehren ähnlich bei den ſechs Hoſſô-Patriarchen des Kôfukuji von Kôkei wieder ⟨J. T. T. Tafel 407 und 408⟩. Vergl. auch die Vaſubandhu-Figur des Unkei desſelben Tempels ⟨J. T. T. Tafel 411—413, ſiehe Glaſer O. Z. Band 4, pag. 79 ff.⟩.

Figur 24. Tafel 60.

Kopf einer freiſtehenden Kwannon mit Buddhakrone, aus Sandſtein, mit bräunlichem Belag, der ungleich abgeblättert iſt, ſpäter noch einmal erneut überzogen. Die Ohrlappen abgebrochen, die Reliefs an der Krone zum Teil verwittert. Sungzeit. Höhe 30,5 cm.

Länglich kürbisartige Kopfform mit übertrieben hoher geſchweifter Krone. Der Geſichtsſchnitt zierlich. Die Form der Lippen umgekehrt wie bei den Bildwerken der älteren Zeiten: Die Unterlippe geſchweift und dick und die Oberlippe ſchmal und faſt gerade durchlaufend, in der Mitte ein lappiges Zäpfchen und unter der Unterlippe ein lappig vorſtoßender Wulſt. Das Kinn flach abfallend, mit einer Kinnfalte. Die Backen vorſtoßend. Die Augenbögen verkümmert und flach, ohne die unterſchnittenen Schrägflächen. Die Augen unverhältnismäßig dick, mit ſchmalem tiefliegendem Schlitz und Pupille, unter den Augen leichte Verdickungen und Falten. Die Stirn flach, die Haare in parallelen Strähnen geordnet und ſtufenförmig übereinander gelegt, an den Seiten kunſtvoll arrangiert und abgeteilt: Eine Strähne iſt über das Ohr nach rückwärts gelegt und in eine dicke Strähne geſteckt, die hinter dem Ohr herunterfällt und mit einem Band zuſammengehalten iſt ⟨vergl. Scherman a. a. O. Kopf Nr. 17, pag. 32⟩. Der Hinterkopf geſcheitelt, auf dem Kopf, alſo innerhalb der Krone, ſitzt ein dicker Haarknopf. Die hohe fünfteilige Buddhakrone ſitzt auf einem ſchmalen Diademband mit aufgeſetzten Roſetten, die einzelnen Felder der Krone in Form von nach vorn geneigten Lotosnimben, die nach den Seiten zu kleiner werden. In jedem Feld in weichem Relief gegeben je ein ſitzender Buddha, beide Schultern bedeckt, die beiden Buddhas an der rechten Seite in Dhyâni mudrâ, beide Hände im Schoß, in der Mitte vorn in Bhumisparça mudrâ, der Geſte der Zeugnisanrufung, die rechte Hand über das Knie heruntergeſtreckt, daran anſchließend an der linken Seite in Dharmaçakra mudrâ, beide Hände vor der Bruſt, die Lehre verkündigend ⟨das Geſicht dieſes Buddha fehlt⟩, die letzte Figur wieder in Dhyâni mudrâ, aber anſcheinend mit einem kleinen Attribut in den Händen.

Figur 25. Tafel 61.

Kopf aus marmorartigem Stein. Die Oberfläche abgeſchliffen, Reſte von feſt aufgepreßtem Papier, das anſcheinend urſprünglich crêmefarben bemalt geweſen iſt, die Vögel am Kopf mit Blattgoldauflage, abgeblättert und oxydiert. Rund gearbeitet. Beginn der Mingzeit oder früher. Höhe 24 cm, Geſicht 11,5 cm. Kleines zartes Geſicht von kugeliger Form mit flach zurückweichender Stirn und einem ſchafsähnlichem Profil. Der Mund offen mit geraden faſt parallelen Lippen, die Oberlippe an den Mundwinkeln leicht hochgezogen. Die Naſenflügel nur durch eine Kerbe flüchtig angedeutet, Naſe und Stirn durchlaufend. Schräg ſtehende, ſchmale, lang geſchlitzte Augen, die Lidränder in zwei Lappen abgetreppt und nicht zuſammenlaufend ⟨ähnlich wie bei den Mundwinkeln⟩, die Pupille iſt als kleiner Knoten gebildet.

Das Haar in breiten gerillten Strähnen übereinander gelegt ⟨vergl. Kopf Tafel 60⟩ und zurückgestrichen, eine mittlere Strähne in gleichmäßigem Bogen herunterfallend, während seitlich je drei Strähnen bis zum Hinterkopf geführt sind. Der Haaransatz nach der Stirn zu verläuft wellig. Auf dem Scheitel ein großer Vogel mit nach vorn gerichtetem erhobenen Kopf und fächerförmig hochgestelltem Schwanz. Unter den Flügeln seitlich hervorschauend je ein kleiner Vogel, von dem Kopf, Hals und ein Flügel sichtbar sind. Die Ohren sind von den Haaren fast ganz verdeckt. Der Hinterkopf nur flüchtig durchgebildet. Das Profil in gleichmäßig abfallenden und durchlaufenden Bögen vom Schwanzende bis zur Nasenspitze und von dort zum Kinn und Hals zurückschwingend.

Seltener und interessanter Typus, sowohl der Formgebung wie des rassenmäßigen Ausdrucks nach. Kwannon-Darstellungen mit Vogelkrone kommen unter den populären Typen der Mingpronzen häufig vor, so bei den chiu-niang-niang. Von früheren Darstellungen erwähne ich das Relief einer „Büste" mit ornamentalem Dekor und zwei fliegenden Gestalten aus dem buddhistischen Tempel Toumchong, jetzt Louvre, Mission Pelliot. Das Stück ist ins 7.—8. Jahrhundert zu datieren, auch hier finden sich am Kopf zwei Vogelköpfe, auch die Stirnform und die Art des kleinen, kapriziösen, niedlichen Gesichtes sind hier ähnlich ⟨R. Petrucci, The Pelliot Mission to Chinese Turkestan, Burlington Magazin, Band 19, pag. 211 ff., Abb. Tafel 1, E.⟩. Auch unser Kopf scheint einem zentralasiatischen oder von dort beeinflußten Typus anzugehören.

Figur 26. Tafel 62.

Lohantorso aus Stein. Unterteil fehlt. Yuean-Zeit oder später. Höhe 25 cm, Breite 22 cm.

Bekleidet mit Mönchsgewand, das vorn mit Gürtel und Schleife zusammengehalten ist. Den Kopf in die linke Hand gestützt, den linken Arm auf den schräg gestellten Oberschenkel gestellt. Die rechte Schulter nach vorn gezogen, den Kopf zur Seite gelegt. Hoher kahler Schädel mit kräftigem Gesichtsprofil: Die Lippen wie mürrisch aufgeworfen, Mundwinkel heruntergezogen, kleine gebogene Nase mit tief eingesenkter Nasenwurzel, tiefliegende wie schielende Augen, die Stirn rechtwinklig vorgebaut mit kielförmig geschweiftem Stirnansatz. Lange plumpe Ohren. Die rechte Gesichtshälfte auffällig flach und glatt abgeschliffen.

Interessante und plastisch freie Rundkomposition, als Arbeit handwerksmäßig. Typus des Einsiedlers und grüblerischen Mönches, einer der 16 beziehungsweise 18 Lohans ⟨siehe de Visser, The Arhats in China and Japan, Sonderveröffentlichung der O. Z., Band 5⟩. Der Lohantypus bildete sich, wie schon unter Tafel 58 ausgeführt ist, zur Sungzeit aus, aus der wir vornehmlich die interessanten — wenn auch künstlerisch überschätzten — Lohans von I-chou Paotingfu ⟨O. Z., Band II, pag. 457 ff. und Hobson Burlington Magazin Band 25, 1914, p. 69⟩ besitzen. Auch bei den I-chou-Lohans finden sich die vorstoßenden Augenbrauen und die eingeschnittene Nasenwurzel. Eine Reihe von späteren Lohans der Mingzeit befindet sich im Museum für ostasiatische Kunst, Köln.

Figur 27 und 28. Tafel 63 bis 69.

Zwei Darstellungen der Sung tszĕ Kuan yin, der Kinder spendenden und Segen gebenden Kwannon, Bronze, Mingzeit. Tafel 63 Höhe 66 cm, Tafel 66 Höhe 82 cm, das Kind, Tafel 69, 15 cm. Das Stück Tafel 63 ist wohl das ältere von beiden.

Tafel 63 bis 65 und 68. Die Kuan-yin sitzt auf einem oblongen Sockel mit doppeltem Lotosblattkranz. Das rechte Bein flach auf dem Sockel gelegt, das linke hoch gestellt. Die linke Hand liegt auf dem linken Knie. Die rechte Hand stützt einen nackten Knaben, der auf ihrem rechten Bein sitzt. Ein dickes schweres Tuch ist über die Schultern gebreitet, das die ganze Figur umhüllt und vorn schließt, ein Zipfel des Saumes ist nach innen gesteckt, beide Beine bedeckend, reich im detaillierten Faltenwurf: Rechts dem Bein folgend und am Fußknöchel umgeschlagen, links vom Knie abfallend, und zwar außerhalb bis über den Sockelrand und nach innen zu bis auf den Sockelboden und unter den linken Fuß gelegt. Unter diesem mantelartigen Obergewand ein Untergewand, das an der Brust sichtbar ist und an den beiden Knöcheln mit breitem Saum zum Vorschein kommt. Auf dem Kopf ein Kopftuch, das seitlich über die Schultern abfällt. Unter dem Tuch im Haar ein Kopfschmuck, auf der nackten Brust ein flaches Schmuckgehänge mit Platte und Anhängern. Das Gesicht voll, langgestreckt und vorgewölbt, unregelmäßig geschnitten mit breitem vollen Kinn, langen Mundfalten, kleiner, harter etwas unedler Nase, gerade stehenden dicken, fast geschlossenen Augen und unregelmäßig geschnittenen, vertieften Bögen über den Augen. Das Haar in Strähnen geordnet, gescheitelt und tief in die Schläfen gezogen. An der Stirn ein kleines Ûrnâ-Loch.

Das Kind, Tafel 68, nackt. Das rechte Bein herabhängend, das linke angezogen. Die rechte Hand greift vor der Brust in eine lange Halskette mit Amulett. Die linke Hand liegt auf dem linken Knie. An den Beinen Fußringe. Die Geschlechtsteile deutlich markiert. Kahl geschorener Schädel bis auf eine kurze flachliegende Locke auf dem Scheitel. Es ist dies eine übliche Sitte, die noch heute in Japan gebräuchlich ist: die Schädel der Kinder werden kahl geschoren, um den „Geistern" vorzutäuschen, daß das Kind dem Mönchsstand geweiht sei, in der Annahme, dadurch ihrem Neid zu entgehen und das Kind unter den besonderen Schutz der Götter zu stellen. Die kleine Haarlocke aber soll gewissermaßen die Verpflichtung, Mönch zu werden, wieder aufheben. Dieser Volksbrauch ist weit verbreitet und geht wohl zurück bis auf das altindische Haaropfer.

Tafel 66, 67, 69. Der Lotossockel mit schuppig angeordneten Lotosblättern, hinten glatt, unten am Sockel ein runder Zapfen. Die Kuan yin sitzend, im Gegensatz zu Tafel 63 das rechte Knie hochgestellt und das linke flach auf den Sockel gelegt. Das Kind steht vor dem linken Knie, hinten mit dem Gefäß gegen den Schenkel gestützt und von der Hand der Kuan yin gehalten. Die Kuan yin mit flachem hoch gereckten Körper. Ähnlich bekleidet wie die Figur Tafel 63. Doch alles reicher, bewegt und breiter ausgedeutet. Das Untergewand im Brustausschnitt ornamental gefaltet und gegürtet, das Kopftuch fällt bis zur halben Höhe der Oberarme hinunter, der mantelartige Umhang nach dem Schoß zu tief ausgebuchtet und in den vorderen Ausschnitt gesteckt, rechts und links über Arm und Bein bis über den Sockelrand herunterfallend, die Säume und Ränder mit breiten Rankenstreifen und Lotosblüten auf punktiertem Grund geschmückt. An der Brust ein jadeartiger, platter Schmuck, unter dem Kopftuch ebenfalls ein Schmuck, wie er auch bei sonstigen Kuan yin-Darstellungen der Spätzeit, wie im blanc de Chine und anderem Material häufig vorkommt. An der nackten Brust eine tief eingeschnittene wagrechte Falte. Der Hals steil und steif mit einer Kerbe in der Mitte. Der Kopf steil und lang gereckt, mit flachem Gesicht. Sehr langes dickes Kinn mit zwei eingeritzten Falten, ganz kleiner kapriziöser Mund mit tiefen Mundwinkel und kurze spitze Nase. Die Augen halb geöffnet mit wagerechtem Schlitz, die Lidränder wie bei dem Vogelkopf, Tafel 61, in den äußeren Winkeln nicht zusammenlaufend. Die Ohren lang und abstehend. An der niedrigen Stirn ein Ûrnâ-Loch. Das Haar in zwei aufgebogenen Haarlocken ornamentalisiert (Stirnreif-Motiv). Die Finger schmal und lang, mit spitzen Nägeln. Auf den Schultern je eine S-förmige Schlange in erhabenem Relief. Das Kind, Tafel 69, nackt mit Fußringen und Armbändern. Gegen den Schenkel der Kuan yin gestützt, das rechte Bein aufgestützt, das linke hängend. Auch hier die Geschlechtsteile markiert und auf dem kahlen Kopf die einzelne Haarlocke, die hier bis über die Schulter herunterfällt.

Die Darstellung dieser Kindergebenden und Kinder schützenden Form der Kwannon, die man in Analogie mit der christlichen Madonna auch die „buddhistische Madonna" genannt hat, gehört zu den häufigsten und populärsten Darstellungstypen der späteren Zeiten. Seit wann diese Darstellung gebräuchlich ist, ist noch nicht zu sagen. Jedenfalls scheint sie mit der Göttin Hâritî, der Dämonenmutter und Gemahlin des Yaksha Pâñçika zusammenzuhängen, die mit der Übernahme in den indischen Buddhismus einen gütigen, segenspendenden Aspekt erhielt und als Beschützerin gegen Epidemien und Krankheiten — vor allem Blattern — angefaßt und als solche verehrt würde. Darstellungen der Hâritî mit Kindern und ihrem Gemahl sind weit verbreitet, ich weise auf folgende Darstellungen hin: Von Sahrî Bahlol, Gandhâra (Smith, History of Fine Arts in India and Ceylon, Figur 64), von Magadha (Abb. Mallon-Album Tafel 10), in Java, Tjandi Mendut, sowie in Turkestan (Foucher, The beginning of budh. Art, 1917, Titelbild). Siehe zu diesem Thema Foucher, L'art grèco-bouddhique, Band 2, Kapitel 11, derselbe L'art du Gandhâra pag. 105, und aus dem oben erwähnten Buch das Kapitel The buddhist Madonna, weiterhin Ars Asiatica, Band 2, pag. 16 und Toung Pao, 1904, pag. 490 bis 499. Foucher möchte die christlichen und ostasiatischen Darstellungen mit dem Kinde auf eine gleiche zentralasiatische Quelle zurückführen. Doch scheint es mir, daß man weder eine solche gemeinsame Quelle, noch auch eine Beeinflussung der buddhistischen Darstellung durch die christliche Madonnenauffassung anzunehmen braucht, denn der Vorwurf der Darstellung mit dem Kinde liegt dem allgemeinen menschlichen Bedürfnis und Vorstellungskreis so unmittelbar nahe, daß man zu keinen historischen Ableitungen genötigt ist. Die Kuan yin ist eine Verweiblichung des Bodhisattva Avalokiteçvara, unter Verschmelzung mit einheimischen volkstümlichen Gottheiten (Legende der Miao Shan, siehe J. M. de Groot, Jaarlijksche Feesten en Gebruiken van de Emoy Chineezen.

Figur 29. Tafel 70.

Sung tszĕ kuan yin aus Elfenbein, in hellgelber Farbe mit dunkler rissiger „Craquelure". Linke Fußspitze und der Mittelteil des Rosenkranzes abgebrochen. Früher Slg. Stübe, Dresden. Etwa 16. Jahrhundert. Höhe 17½ cm. Hockend, das linke Bein hochgestellt und auf das rechte Knie gestützt, den Kopf nach rechts gedreht. Die rechte Hand, die den linken Unterarm stützt, hält einen Rosenkranz mit Kordel. Mit langärmeligem Gewand bekleidet. Das Gesicht zeigt die typischen Mingformen. Die Haare flach an den Kopf gepreßt, hinten zwei Haarbeutel. Das Kind sehr groß, auf den Armen der Kuan yin stehend, das linke Bein und der linke Arm vorgestreckt, die rechte Hand erhoben und gegen ein wulstartiges Gehänge gelegt, das abgebrochen ist und dessen Ende auf der rechten Schulterseite der Kuan yin sichtbar wird. In der linken Hand hält das Kind eine Blume.

Figur 30. Tafel 71 a und 71 b.

Sung tszĕ kuan yin aus dunkel patiniertem Elfenbein. Der Oberteil des Kindes einschließlich des Kopfes ergänzt. Etwa 17. Jahrhundert. Höhe 22 cm.

Die Figur ist sparsam und geschickt aus dem schmalen runden Zahn geschnitten. Stehend, ohne Füße, mit geneigtem Kopf. Die rechte Hand hält einen Rosenkranz mit Kordel und stützt den nach vorn gestreckten Fuß des Kindes, das eng angeschmiegt auf dem rechten Arm der Kuan yin sitzt. Bekleidet mit langem gegürtetem Gewand, mit lang herabfallenden Ärmeln, zart und schmiegsam geschnitten, mit lang ausgezogenen

Faltenzügen. Die Haare sind nach hinten gekämmt und eine Strähne über das Ohr gelegt. Auch das Kind ist bekleidet. Nicht nur die Rundung des Zahnes, sondern auch die Maserung ist geschickt ausgenutzt, sodaß an der Stirn eine Art Ûrnâ entsteht.

Figur 31. Tafel 72.

Bärtiger Mann, Bambus; gelbbraun patiniert. Etwa 18. Jahrhundert. Höhe 25 cm.
Schreitend, in der rechten Hand einen Knotenstock. Bekleidet mit mantelartigem Gewand mit langen Ärmeln, das vorn zugebunden ist. Der linke Arm ist nicht angedeutet. Mit feinem langem Backenbart und sehr hohem Schädel.
Wohl Pên-ming-yen-chou-hsing-chün, den Gott des langen Lebens darstellend, ursprünglich eine Sterngottheit, dann personifiziert und mit dem deifizierten Lao tse verschmolzen. Der Stab ist eins der Symbole des langen Lebens.

Figur 32. Tafel 73.

Freistehende Priesterfigur. Bronze, Gesicht und Hände feuervergoldet. Ming-Dynastie. Höhe 96 cm.
Priester in der Geste der Adoration auf einem viereckigen Sockel mit geschweiften Füßen stehend. Bekleidet mit langärmeligem Gewand, das am Hals dicht geschlossen ist. Der Kessa-Überwurf wird auf der linken Schulter von einer Bandschleife gehalten, die mit einer Schnalle am Überwurf befestigt ist. Am Hals wird der Saum des Untergewandes sichtbar, sowie über den Füßen die Bandenden des Gürtels. Der Gewandsaum stößt unten am Sockel auf. Die Ärmel und Halssäume mit flachem, malerischem Blumendekor ornamentiert. Vorn an den Ärmeln kleine Manschetten und am linken Unterarm ein überfallender abstehender Bandzipfel. Das Gewand im Rücken nur flüchtig angedeutet. Die Füße bekleidet mit Schuhen. Ein ähnliches Stück in der Collekt. R. Roß, Abb. Burl. Mag. 27, 1915, Tafel I, Nr. A.
Die Hände mit fleischigen Handrücken, langen gleichmäßigen Fingern ohne Knöchel und spitzen, gepflegten Nägeln. Der große Kopf mit hohem kahlem Schädel sitzt auf einem niedrigen runden Hals. Das Gesicht zeigt die typischen Kennzeichen der Ming-Auffassung: Ein dickes breites Kinn und volle vorgewölbte Backen, einen auffallend kleinen Mund, kurze spitze Nase. Die flachen und kurzen Brauen laufen zur Nase durch, sodaß zwei scharfe Grade am Nasenrücken entstehen, Doch sind die Augenbögen an der Nasenwurzel gewinkelt. Die Augen geradestehend, mit zwei schmalen Schlitzen. Die Ohrlappen abstehend und die Ohrmuscheln tief eingeschnitten.
Ein typisches Stück der Mingzeit mit naturalistischen Details und dekorativer Haltung.

TAFEL 74–83: JAPAN

Figur 33. Tafel 74, 75.

Buddhistische Maske aus dünnem Holz, mit Resten kreidiger Grundierung und Bemalung: Augen rot, Ûrnâ Goldbelag, oben am Kopf schwarz. Die Oberfläche stark abgeblättert und zum Teil rissig. Höhe 24½ cm.
Flaches breites Kinn, geradestehender Mund mit zusammengepreßten Mundwinkeln, sehr große, etwas gebogene rundliche Nase, schrägstehende geschweifte Augen mit durchbohrter Pupille. Die Augenbrauen in flachem Bogen verlaufend und nach der Nase zu gewinkelt, ähnlich wie beim Typus der Himmelswächter. An der Stirn ein breites Ûrnâ. Kahler Schädel und kleine Ohren. Die Nasenlöcher durchbohrt.
Im Stil der Naraperiode, doch wohl Replik der Kamakura-Zeit. Siehe die Masken im Shôsôin, Tôyei Shukô, Band 6 Tokio 1910, sowie Wendingen-Maskennummer Juni, Juli 1920.

Figur 34. Tafel 76, 77.

Ten-gû-Maske für den Gin-gaku-Tanz. Holz mit Stoffüberzug mit farbigem Lack; grün, rotbraun und ein mattes Weiß. Höhe 38, Tiefe 19 cm.
Vogelartiger Kopf mit spitzem, vorstoßendem Schnabel, der eine Kugel hält, und hohem zackigem Kamm. Augen und Nasenlöcher, sowie die Kopfhaut durchbohrt.
Ten-gû's sind geflügelte Berg- und Waldkobolde, mit langer Nase oder Schnabel. Sie treiben Schabernack, rauben Kinder oder lehren ihnen die Fechtkunst. ⟨Kintoki, Yoshi-tsune⟩. Sie entstammen wohl den japanischen Volksmythos, sind aber mit dem Garuda-Motiv verschmolzen, siehe Weber, Ko-ji Hô-ten, Band II, p. 385. Von den Masken im Shôsôin ⟨siehe unter Figur 33⟩ vergl. noch Kokka-Heft 31, Tafel 4. Datierung wie Nr. 33, Tafel 74.

Figur 35. Tafel 78, 79.

Figur eines betenden Mönches. Grünlich-schwarz gebeiztes Holz, ursprünglich vergoldet. In der Mitte gebrochen und neu zusammengesetzt, bezw. Unterteil ergänzt. Etwa 14. Jahrhundert. Höhe 40 cm.
Stehend, mit gefalteten Händen in der Haltung der Adoration. Die Hände stehen etwas links von der Mittelachse. Schmale, flache Gestalt mit abfallenden

Schultern. Bekleidet mit Mönchskutte, Untergewand und Schuhen. Flaches Gesichtsprofil, nur die Augen groß und vorgewölbt. Der Schädel kahl, die Ohren groß und abstehend. Das Ûrnâ ist eine spätere Zutat. An den flachen und einfachen Stil solcher Figuren schließt die spätere Friedhofplastik in Stein an. Vergl. aber auch das taoistische «mortuary tablett», datiert 754 a. D., oberer Teil, linke Nebenfigur des Bostoner Museums, Abb. Burlington Magazin Band 20, pag. 13, Abb. a.

Figur 36. Tafel 80.

Dämonartige Figur als Gebälkträger. Holz, stark verwittert. Etwa 15. bis 16. Jahrhundert, Ende Kamakura- oder Anfang Ashikaga-Zeit. Höhe 39, Breite 34 cm. Hockend mit hochgezogenen Schultern und vorgeschobenem Kopf. Kurze, kugelig verdickte Arme und Beine mit dünnen Gelenken, kleine klauenartige Füße. Der Bauch vorgewölbt mit eingeschnittenem spitzem Nabel. Die Maserung des Holzes am Bauch und den Brüsten geschickt ausgenützt. Dicke glotzende Augen, kleine stumpfe Nase, mächtige Backenknochen und breites wagerechtes Kinn. Der Rücken krumm gebogen. An den Arm- und Fußgelenken Ringe.
In der japanischen Tempel-Architektur häufig verwendetes Motiv, ein ähnliches Stück im Museum für ostasiatische Kunst, Köln, Abb. With, Die japanische Plastik, Tafel 38. Derartige zwergartige Dämonengestalten als tragende Architekturmotive kommen schon an den Toren von Sâñtschî vor ⟨Grünwedel, Buddhistische Kunst in Indien, zweite Auflage, pag. 35⟩. Die Typen dieser Gebälkträger sind verwandt mit den Sockelfiguren, auf denen die Shi tennô, die vier Himmelswächter, stehen.

Figur 37. Tafel 81.

Figur des Bôdhidharma ⟨Daruma, Ta-mo⟩. Holz aus einem runden Stamm geschnitten und bemalt, Obergewand rot mit Ornamenten in weiß und blau, Untergewand und Innensäume des Obergewandes grün, die Ornamente weiß, Gesicht und Brust dunkelbraun, die Haare auf der Brust schwarz, die Lippen rot und der Fliegenwedel weiß. Bäuerliche Arbeit der frühen Tokugawa-Zeit, etwa 17. Jahrhundert, Höhe 66 cm. Stehend in der üblichen Tracht und Haltung. In ein weites, mantelartiges Gewand gehüllt, das über den Kopf gezogen ist, die Hände vor der Brust erhoben, aber vom Mantel verhüllt. Die Brust nackt und behaart. Über dem linken Unterarm herabhängend der lange Fliegenwedel. Die Füße nackt. Das Gesicht typisch: Mit grimmig heruntergezogenen Mundwinkeln, zusammengepreßten wulstigen Lippen, dicken Backenknochen, kugelig dicken Puppillen, mächtigen vorstehenden Augenbrauen und einer Verdickung an der Nasenwurzel, die Augen wie nach innen schielend. ⟨Vergl. den Gesichtstypus der älteren Wächterdarstellungen⟩.
Bôdhidharma, ein indischer Heiliger ⟨gest. 535 a. D.⟩, ist der Sektenstifter und erste der Patriarchen der Zen-Sekte ⟨Ch'an-tsung⟩. Eine populäre, mit vielen Legenden ausgestattete Figur, die auch zu den Lieblingsmotiven der japanischen Maler des 15. und 16. Jahrhunderts gehörte. Er gilt in Japan auch als Schutzpatron der Tabakhändler. ⟨Siehe W. Cohn, O. Z. Band I, pag. 226 ff., Giles, Biographical Dictionary Nr. 14⟩.

Figur 38. Tafel 82, 83.

Dai-nichi Nyorai. Die Figur Holz mit Lack und vergoldet, der Kern hohl, die Augen eingesetzt, die Krone aus Messing, der Sockel aus farbigem Lack: rot, schwarz und gold. Anfang der Tokugawa-Zeit, 17. Jahrhundert. Gesamthöhe 162, Figur 90 cm.
Auf Lotosthron vor Heiligenschein sitzend. Die Hände vor der Brust: die rechte nach innen gekrümmt, den hochgestreckten Zeigefinger der linken Hand umfassend, der Zeigefinger der rechten Hand berührt die Spitze des Daumens. Der Oberkörper nackt mit faltig verschlungener Brahmanenschnur, die Beinpartie mit Rock bekleidet, dessen Falten parallel den Beinen verlaufen. Der linke Fuß unbekleidet und mit der Sohle nach oben in die Kniehöhle geschmiegt. Im Schoß ein kurzer Schurz. Die Arme rund und freistehend. Der Gesichtstypus ähnlich dem der Mingfiguren, mit großem rundlichem Kinn und kleinem Mund, eine große harte Nase, flache Augen mit schmalen Augenschlitzen und niedrige Stirn. Das eingesetzte Ûrnâ fehlt, die Haare schwarz und in welligen Strähnen geordnet, von denen eine über das Ohr gelegt ist ⟨Tafel 83⟩, die Ohrläppchen durchbohrt. Auf dem Kopf ein hoher Haarschopf, der von der mitra-artigen Krone verdeckt wird, die Krone aus dünnem Messingblech, durchbrochen gearbeitet.
Der Sockel dreiteilig: Der untere Kranz in Rotlack mit drei schwarzen Reliefpanels mit Fabeltieren, die flache, darauf liegende Scheibe mit einem Rotlack-Rand und vergoldetem Ornamentband, der Lotosblattkranz vergoldet mit dicken, rund geschnittenen Blättern. Der Nimbus oben nach vorn geschweift, der breite Rand durchbrochen, mit Dekor von Wolkenspiralen, oben eine leere Flachnische. Hinter dem Kopf eine Lotosblüte.
Dai-nichi ⟨Mahâ Vairoçana⟩ ist die Hauptgottheit der Shingon-Sekte ⟨Shingon-shû, chinesisch shên-yên, Sanskrit mantra⟩. Dai-nichi ist der immanente Herr des Universums, die ihm zugehörige Geste ist die Glaubensoffenbarung. Siehe H. Smidt, Eine populäre Darstellung der Shingonsekte, O. Z., Band VI p. 45 und V 180 ff., sowie Anesaki, Buddhist Art pag. 31 ff., Kapitel 3 «Buddhist Cosmotheism and the Symbolism of its Arts».

TAFEL 84–97: VORDERINDIEN

Figur 39. Tafel 84 und 85.

Reliefſtele, den Bodhiſattva Padmapâni darſtellend, Schiefer. Aus Magadha-Bihar, Kloſter von Nâlanda (modern Bargâon). Pâla-Dynaſtie (700–1193), etwa 8.–9. Jahrhundert. Höhe 96 cm, Breite 46 cm.

Der Bodhiſattva ſtehend vor einem Nimbus-Rückſtück (Bhâmandala, Zeichen der Verehrungswürdigkeit), auf vorſpringendem Sockelfuß, die rechte Hand geſenkt in vara mudrâ (Geſte des Gebens) mit einer Roſette in der Handfläche, in der linken erhobenen Hand den Stengel einer voll erblühten Lotos, mit Knoſpen und aufgerollten Blättern die aus Waſſer aufſteigen. Den rechten Fuß ſeitlich geſtellt und Oberkörper und rechte Schulter nach rechts geſchoben, die linke Hüfte ausgebogen, das rechte Knie etwas vorgeſchoben und den Kopf zur Seite geneigt. Bekleidet mit enganliegendem durchſichtigen Dhoti mit eingravierten Sternroſetten. Um die Hüfte Katibandha-Gürtel mit Schloß und Schmuck, das Bandgehänge rechts in einer Schleife gerafft. Reicher Schmuck: Brahmanenſchnur und doppelreihige Kette, Hâra-Halskette, Kêyûra-Oberarmbänder, Kankana-Pulsringe und doppelte Fußringe. Auf dem Kopf vierfaches Diademband, mit Roſetten an den Seiten und hoher Coiffure mit dem Bildnis des ſitzenden Dhyâni Buddha Amitâbha, auf Lotosthron, die Hände im Schoß, Bänder und Haare fallen ſeitlich ab und liegen in flachen Spiralen auf der linken Schulter auf. Oberkörper nackt, Nabel, Bauchfalten und Brüſte angedeutet. Das Geſicht beſchädigt.

Rechts unten am Rückſtück eine kleine ſitzende Figur auf Sockel ohne Lotosblätter, bekleidet mit Mönchsgewand, die rechte Schulter unbedeckt, dicker Haarwulſt mit eingebohrten Löchern, langen Ohren und individualiſierte, etwas grobe Geſichtsbildung. In der rechten Hand ein Opfergerät mit aufſteigenden Flammen (Agni) und in der erhobenen linken Hand ein Bündel von drei Ähren. Körper, Kopf und Geſte nach links – der Mittelfigur zu – geneigt.

Darüber rechts, ſeitlich vom Kopf der Mittelfigur, eine kleine ſitzende Buddhafigur auf Lotosſockel, beide Fußſohlen nach oben, rechte Schulter unbedeckt, die rechte Hand erhoben, die linke im Schoß. Rechte Hand und Geſicht beſchädigt.

An der linken Seite unten eine ſtehende dämonartige Figur, Tafel 85, den linken Fuß auf eine Paraçu-Axt geſtützt, und auf deren Schaftende das linke Handgelenk gelegt, die rechte Hand der Mittelfigur zu erhoben, das Geſicht ſchräg aufwärts gerichtet. Bekleidet mit Hüftrock, Schmuckketten und Kundala-Ohrſchmuck. Dicker unbekleideter hängender Bauch, offener Mund mit Stoßzähnen und runden glotzenden Augen, ſtruppige Haarſträhnen und Kopfputz mit ſpiralig gedrehten, links abfallenden Haarwülſten, vorn ein undeutliches Emblem. Hinten am Rückſtück eine flache Schleife.

Hinter dem Kopf der Mittelfigur ein Nimbus mit zackigem Rand und Inſchrift zu beiden Seiten der Figur und in Schulterhöhe je eine Ornamentleiſte mit geſchnörkelter Blattranke. An der rechten Seite des vorderen Sockelrandes eine weitere Inſchrift.

Nach freundlicher Mitteilung von Herrn Dr. Stutterheim gibt die Inſchrift am Nimbus die häufig wiederkehrende allgemeine Glaubensformel folgenden Inhalts wieder: Ye dharmma hetuprabhavâ hetum teſâm tathâgato hyavadan teſâm ca ijo nirodha, evam vâdî mahâ çramanah: Der Tathâgata erklärte die Urſache der aus einer Urſache entſproſſenden Sachen und deren Vernichtung. So ſprach der große Bettler. Die untere Inſchrift gibt lediglich Prajñâſewa, Prajñâ-Verehrer an.

Die rechte Nebenfigur wäre demnach als mönchsartiger Stifter zu deuten. Die Figur an der linken Seite dürfte Hayagrîva ſein, das Emblem vorn im Haar ſehe ich als Pferdekopf, und die Schleife als Fangſchnur an. Die Nebenfigur rechts oben dürfte als der Mânuſhi-Buddha Gautama anzuſehen ſein, der ja als menſchlicher Buddha der Trias des Dhyânibuddha Amitâbha (an der Krone dargeſtellt) und ſeiner Emanation des Dhyânibodhiſattva Avalokiteçvara, des göttlichen Allerbarmers, angehört. Des letzteren Beiname Padmapâni bedeutet nur der mit der Lotosblume in der Hand. (Siehe Hastings Enc, Band 9, pag. 590, de la Vallée Poussin, Foucher, Iconografie pag. 97 ff., und Tafel und Figur 12, ſowie Grünwedel, pag. 168 ff., bezw. 176 ff.).

Stiliſtiſch ſtimmt das Stück überein mit den in den Ruinen des Kloſters von Nâlanda gefundenen Figuren (Calcutta Muſeum, ſowie 5 Figuren, beſchrieben von Goloubew im Album Mallon). Das Kloſter liegt in Magadha, der älteſten Stätte des Buddhismus, dem heutigen Bihar, und wurde im 12. Jahrhundert durch den Islam zerſtört. Die Arbeiten dieſer Schule ähneln auffallend den Arbeiten der ſogenannten klaſſiſchen Periode Mitteljavas aus derſelben Zeit (ſiehe With, Java). Die Annahme der Entſtehungszeit unſeres Stückes (8. bis 9. Jahrhundert) wird durch den Charakter der Schrift beſtätigt.

Figur 40. Tafel 86–89.

Reliefpaneel, Stein. Nördliches Vorderindien. Hände und Füße, ſowie Kopf der Nebenfigur fehlen. Unten und oben ein eingebohrtes Loch, das wohl zur Befeſtigung diente. Beginn der Pâladynaſtie, 8.–9. Jahrhundert. Höhe 30 cm, Breite 16,5 cm, Relieftiefe bis zu 4 cm.

Frau unter einem Baum ſtehend. An der linken Seite ein Baumſtamm, deſſen Zweige mit je drei Früchten die oberen Zwickel füllen, das Blattwerk am oberen Rande beſchädigt. Die Frau mit üppigen Formen, die Beine gekreuzt, die rechte Hand auf den Oberſchenkel gelegt, die linke den Gewandſaum faſſend, den Kopf

zur Seite geneigt. Bekleidet mit ornamentiertem Gewand, das eng anliegt und über die Scham heruntergleitet, an der linken Seite freihängend und von der linken Hand hochgenommen. Dem Oberarm entlang läuft ein Band, das am Ellenbogen um den Arm geschlungen ist und seitlich flach abfällt. Mit Ohrschmuck und doppelter Halskette. Im Haar ein Diademband, das Haar in geflochtenen dicken Knoten über die linke Schulter herabfallend. Das Ûrnâ wahrscheinlich spätere Zutat.

Rechts eine kleine stehende weibliche Nebenfigur mit vollen Brüsten, die rechte Hand gegen die Brust gelegt, im linken Arm eine Rolle haltend, leider sehr beschädigt.

Die Darstellung der Frau unter dem Baum ist ein häufiges Motiv der indischen Kunst: So die Darstellung der Buddha Mâyâ-devî in Geburtshaltung, oft mit ihrer Schwester Pradschâpatî ⟨Foucher, l'Etude de l'iconografie, Band 1, Figur 28, und l'art grèco bouddhique, Figur 152—154, 208, 209⟩, oder Darstellungen der Yakshinîs, der Tänzerinnen und himmlischen Nymphen ⟨Smith a. a. O. Figur 95, Le Coq a. a. O., Tafel 12 c⟩ oder der acht Astha Çakti's, der acht Gegenstücke der Dikpâla's, der Wächter der acht Himmelsgegenden. Goloubew vermutet in unserer Darstellung ⟨Album Mallon⟩ eine Târâ verte ⟨vergl. Târâ de Vaiçalî, Foucher, l'Etude de l'iconografie, Tafel 7, Figur 1 und Text pag. 132⟩. Doch scheint mir das Ûrnâ an der Stirn eine spätere Zutat zu sein. Ich denke eher an die Darstellung einer der beiden Flußgöttinnen Gañgâ oder Yamunâ. Daß noch ein Gegenstück vorhanden gewesen sein muß, ist aus der Komposition zu schließen, zumal da das Stück, wie die Löcher zeigen, einmontiert gewesen sein muß. Allerdings fehlen die beiden in den meisten Fällen vorhandenen Tiere auf denen die Göttinnen stehen, und zwar die Schildkröte ⟨Yamunâ⟩ und der Makara ⟨Gañgâ⟩. Möglicherweise aber ist die Darstellung eines dieser Tiere an der unteren Bruchstelle zu ergänzen. Darstellungen solcher Flußgöttinnen kommen vor: Udayagiri = Besnagar, Chandragupta cave = Tempel, Portal, datiert 401 a. D. ⟨Smith, Figur 111⟩, Tigawâ Tempel, Jabalpur Distrikt ⟨A. S. Report, Band 9, pag. 42, und O. Z. Band 3, pag. 8⟩, Panel von Besnagar-Gwalior ⟨O. Z. Band 3, pag. 9, und Smith, Figur 112⟩.

Figur 41. Tafel 90—93.

Jainistische Reliefstele aus alabasterartigem Marmor. Fundort Mount Âbû, Râjputâna. Am Rückstück Reste roter Bemalung, 11.—13. Jahrhundert. Höhe der Mittelfigur 110 cm, der Nebenfiguren, Tafel 91, 40 cm, des Detail der beiden schwebenden Figuren, Tafel 93, 14—16 cm.

Die Mittelfigur stehend unter einem Baldachin, die Arme steif heruntergestreckt ⟨der rechte Arm abgebrochen⟩. Die Brust vorgestreckt, Nabel, Bauchfalte, Brüste und die langen Zehen plastisch durchgebildet. Bekleidet mit Bauchgurt und Schleife und mit einem Rock, der jedoch nur durch die an den Oberschenkeln eingravierten Muster, Rankenstreifen und Wellensäume deutlich gemacht ist. Zwischen den Beinen hängt ein langer spitzkantiger Streifen mit pollenartigem Ende herunter. Es ist nicht klar, ob es sich um ein umgedeutetes, ursprüngliches Gewandfaltenmotiv handelt, oder um die übertriebene Darstellung eines Art Phallus mit vaginaartigem Ende. Die populäre Auffassung des Volkes scheint letzteres darin zu sehen, wie aus der aufgeschmierten braunen Farbe ersichtlich ist, mit der die Frauen die Geschlechtsteile entsprechender Bildwerke wohl bestreichen und zwar aus Gründen der Fruchtbarkeitswünsche.

Das Gesicht steif mit spitz vorgezogenen Lippen, breiten Backen, geradestehenden und gleichmäßig geschnittenen Augen, deren Pupillen gegen den oberen Lidrand gerückt sind. Niedrige Stirn, die Haare wie bei Buddhadarstellungen als kleine, engstehende Spiralen gebildet und auf dem Kopf ein Ûsnisâ. Die Ohrlappen bis auf die Schultern reichend und daran anschließend je drei aufwärts gebogene Haarenden. Das Rückstück hinter der Figur ausgeschnitten, die Arme durch drei Stege gestützt, hinter dem Kopf eine durchbrochene Lotosblüte. Unten am Sockel ein liegendes Zeburind.

Zu beiden Seiten des mittleren Sockelteiles je eine kleine knieende Figur: mit gefalteten Händen, in der Geste der Adoration. Und zwar rechts ein Mann und links eine Frau mit Gehänge und Schmuck, anscheinend Stifterfiguren. Hinter ihnen je eine männliche und weibliche Figur stehend, mit nacktem Oberkörper, Rock, Schurzgehänge, Hals- und Brustketten, Armbänder und dreiteiligen Kronen mit verwitterten Aufsätzen. Die männlichen Figuren mit Fliegenwedeln in den „inneren" Händen, die weibliche Figur an der rechten Seite mit einem Çakra-Diskus in der rechten und einer Muschel-sañkha in der linken Hand, die Figur an der linken Seite hat in jeder Hand eine sich ringelnde Nâga-Schlange.

Zu beiden Seiten der Mittelfigur je eine Halbsäule mit Ringen, Makara-Ornamenten und Schnurgehänge, oben ein Wulst mit Knaufkapitell mit Eckhüllblättern ⟨siehe Sohrmann, Die Altindische Säule, Dresden 1906⟩.

An den äußeren Randseiten je vier stehende weibliche Figuren in Halbnischen, im Übereinander geordnet. Sämtliche mit nacktem Oberkörper, vollen Brüsten, Kronen, Hüftrock und Gehänge, die eine Hand vorgestreckt, die andere gesenkt. Die Attribute sind leider stark verwittert. Soweit ersichtlich, tragen an der linken Stelen-Seite: die untere Figur eine Art Schild und Stab, die anschließende eine Art Kugel und ein flammenartiges Emblem, die folgende wieder eine Art Schild, Stab oder Bogen, und die oberste einen — abgebrochenen — Blumenstengel, von den Figuren an der anderen Seite tragen die beiden unteren einen Stab oder Stengel, die anschließende eine Art Schnur und die oberste einen Vajrakeil. Über der Nischenreihe ein knieender Elephant und darauf stehend ein Fabeltier mit offenem Maul ⟨Yalî⟩.

Der Oberteil der Stele wird in der Mitte gebildet von einem runden treppenförmig und pyramidenförmig aufgebauten Baldachin mit einer lang herunterhängenden Spitze im Innern und an den Rändern Ghuirlanden (zum Teil abgebrochen). Oben auf dem Baldachin sitzen drei Musikanten, die aber nur einen Rumpf haben, während die Gesichter nach vorn und nach beiden Seiten hin gewendet sind. Der vordere bläst auf einer Muschel, der an der linken Seite hat eine Trompete, und der rechte (beschädigt) anscheinend eine Trommel. Die anschließenden, à jour gearbeiteten, freistehenden Blattranken sind zum größten Teil abgebrochen. Zu beiden Seiten des Baldachins je ein Elefant, aufgerichtet, mit Stoßzähnen und erhobenem Rüssel, mit Decke, Glockengehänge und Brustkette. Auf den Elefanten sitzend je eine kleine betende Figur und davor ein Elefantenwärter mit Aṅkus'a-Elefantenhaken. Darunter je zwei schwebende Figuren, Tafel 93, die vordere männliche Figur hält einen Stab oder — wohl wahrscheinlicher — ein Musikinstrument, dessen Mundstück zu ergänzen wäre, die hintere Figur Flöte blasend, (Murali oder Vênu), im Gegensatz zu der vorderen ohne Krone aber mit wehendem Gehänge und mit Schmuck.

Über den Säulenkapitellen je eine Nische mit Antefix und darin eine stehende Figur von der Art der Mittelfigur, mit auffällig langen, steif herabhängenden Armen, großen Händen und Augen und Ûsnîsâ. Am äußeren Rand der Nische je ein Elefant mit erhobenem Rüssel.

Die Ränder der oberen, spitzzulaufenden Partie des Rückstücks werden begleitet von je drei sitzenden weiblichen Figuren an jeder Seite, sämtlich mit nacktem Oberkörper, vollen Brüsten, vier Armen und — auch hier wieder kaum erkenntlichen — Emblemen, wie Schild, Keule, Muschel, Vajra, Dreizack, Bogen und Blume. In der Mitte oben an der Spitze ein kleiner Nischentempel mit Säulen, Antefixen, und baldachinartigem Dach. Darin sitzend eine nackte Figur, die Hände im Schoß und mit Ûsnîsâ.

Das Zeburind am Sockel weist darauf hin, daß die Mittelfigur den ersten der 24 Jina-(Jaina) Sieger — oder Thîrthakara-Propheten — der gegenwärtigen Periode, deren letzter der Stifter des Jainismus Vardhamânath genannt Mahâvîra — der große Held — ist, darstellt. Dieser erste der Jinas ist Ṛṣabhanath (Vriṣhabhanath). In den drei kleinen Figuren oben werden wir Darstellungen der drei letzten Jinas — des Neminath, Pârsvanath und Vardhâmanath — zu sehen haben, die häufig in Verbindung mit dem ersten Jina dargestellt werden. Neben diesen Thîrthakara-Figuren finden wir als wichtige Darstellungsmotive des Jainismus eine große Reihe von Begleitfiguren, die zumeist dem ursprünglich brahmanischen Pantheon entstammen. Die weiblichen Nebenfiguren am Sockelfuß scheinen Nâginî-Darstellungen zu sein, und auch die übrigen Gestalten wohl hauptsächlich dem Yakṣa und Yakṣinîtypus anzugehören, wie je eine von diesen einem Thîrthakara beigeordnet ist (siehe Bühler, Über die indische Sekte der Jaina, Wien 1887, pag. 66, und Jakoby, Eine Jaina Dogmatik, Z. D. M. G. Band 9).

Figur 42. Tafel 94—97.

Reliefgruppe des Laksmî Nârâyana Visnu, aus dunkelgrünem Chlorit. Nordost-Indien, Gegend von Orissa, Tempel zu Konârka. 13.—15. Jahrh. Höhe 81×42 cm. Der Gott Visnu auf seinem Reittier-wâhana-Garuda sitzend mit seiner Çakti Laksmî auf dem linken Bein. Visnu in Art der Arddha Paryankâsana (bezw. Sukhâsana) sitzend, das rechte Bein herabhängend, das linke horizontal hochgezogen. Der rechte Fuß mit einem Swastikazeichen ist gegen den Garuda gelegt, während der linke Fuß mit der Sohle nach oben auf dem Kopf des Garuda liegt. Die Zehen des Fußes sind nach aufwärts gebogen, bezw. der große Zeh nach unten. Die Brust vorgestreckt und das Kreuz durchgedrückt. Die Arme lang, an den Oberarmen dick, am Schultergelenk jedoch stark verjüngt, die Hände groß mit langen schmalen Fingern. Schmaler und dünner Hals, und großer, kugeliger Kopf. Seltsame Gesichtsbildung: dickes Kinn, vorgespitzte Lippen, runde dicke Backen, spitze und lange Nase, sehr große Augen mit gradartig aufgelegten Brauenlinien und sehr niedrige Stirn.

Vierarmig: vorn rechts die Muschel (Saṁkha, Pâñcajanga) das Hauptattribut Vasûdeva's, oben links hinter der Laksmîfigur den Stab oder die Keule (Gadâ), rechts oben den Diskus (çakra), cylinderartig gebildet, mit Daumen und Zeigefinger haltend, der linke Arm umarmt die Laksmi. Auf dem Kopf die hohe mitraartige Krone (Kirîta). Auf der Brust trägt er das Juwel-Kaustubhamani, eins der 13 berühmten Edelsteine, einen Rubin, «schimmernd wie Tausend Sonnen», den Visnu bei der Quirlung des Oceans gewann. Im Übrigen reich «wie ein König geschmückt»: Mit Hals- und Brustketten, den Kêyûra-Oberarmbändern, Kaṅkana-Pulsringen, den Ratnakundala-Ohrringen, dem sechsteiligen Gürtel (Mekhalâ, meist achtreihig), und einem dicken tauartig gewundenen Gehänge mit kugelartigen Verdickungen (wohl das Vanamâlâ, die Ghuirlande aus Waldblumen).

Auf seinem linken Bein sitzt seine Çakti und Gemahlin Laksmî. Das rechte Bein hochgezogen, der linke Fuß vom Garuda getragen. Der rechte Arm ist um die Schultern des Visnu gelegt, die flache Hand liegt auf dessen rechter Schulter, der linke Arm ist abgebrochen. Schlanker schmaler Leib mit vollen Brüsten. Reich geschmückt nach Art hochstehender «Damen», mit dem Mekhalâ-Gürtel von Perlen und Juwelen, mit Arm- und Fußringen, einer hohen Mukuta-Krone, Ohrringen und Halskette. Das Gesicht ähnlich wie beim Visnu, an der Stirn ein eingraviertes Ûrnâ, an den Füßen das Swastika. Seitlich die Padma-Lotosblume.

Unter dem Visnu das Reittier Garuda, das rechte Knie aufgestützt, das linke (abgebrochen) aufgestellt. Die

Bruſt vorgeſchoben, die Arme tragend erhoben. Hinten an den Schultern Flügel. Am Geſicht einen ſpitzen Bart und auf dem Kopf eine flache vorſpringende Bedeckung mit einem ſchlangenartigen Reif. Mit einem vierreihigen Schurz bekleidet, der vorn bis zum Sockel herabfällt, und über der Bruſt eine Nâga-Schlange, und darüber ein Juwel, mit Halsketten, Armbändern und Ohrringen.

Garuda iſt urſprünglich König und Repräſentant der Tiere und Todfeind der Nâga's, vielleicht den Gegenſatz von Himmel und Erde verkörpernd. In den Veden erſcheint ein Sonnenweſen Garudmant, auch Visnu, deſſen Reittier er iſt, iſt ja ſolariſcher Natur. Er vermag menſchliche Geſtalt anzunehmen und erſcheint darum — wie in der modernen brahmaniſchen Kunſt — als geflügelter Mann oft mit Schnabelnaſe. Seine Darſtellung kommt ſchon Sâñtschî, öſtliches Thor, zweiter Architrav — Rückſeite vor. Der Typus des Garuda kehrt wieder im chineſiſchen Himmels-Hund T'ien-Kou und den japaniſchen Märchentieren Ten-gû ⟨ſiehe Tafel 77⟩.

Rechts und links vom Garuda je eine kleine ſtehende Figur. Die rechte männlich, das linke Bein erhoben, ⟨der Fuß fehlt⟩, die linke Hand vor der Bruſt, Daumen und Zeigefinger gegeneinander gelegt, in jñâna mudrâ, die rechte Hand gegen die Hüfte gelegt. Auf dem Kopf eine Krone wie die Laksmî. Die linke Figur weiblich, das rechte Bein erhoben ⟨Fuß fehlt⟩, den rechten Arm erhoben, in der Hand einen Fliegenwedel, der linke Arm herunterhängend ⟨Hand fehlt⟩. Ebenfalls mit Krone, beide Figuren mit dem gewöhnlichen Schmuck, die Gewandung nur eingraviert. Unter dieſen Beifiguren am Sockel je eine kurze Inſchrift: Sûtradhâra pâtâ und Sûtradhâra ajâ ⟨?⟩. Es handelt ſich anſcheinend um zwei ſtifterartige Figuren.

Die Gruppe läßt ſich als die des Laksmî Nârâyana Visnu deuten, das Symbol der in Liebe vereinten Schönheit und Weisheit. Die Symbole Padmâ, Çakra, Sañkha und Gadâ ſind als ſolche der Schöpfung, des Schutzes, der Rettung und Erlöſung und der Vernichtung aufzufaſſen. Stiliſtiſch ſtimmt die Gruppe überein mit den Bildwerken aus demſelben Material vom Tempel zu Konârka, ⟨vgl. die Bala Krisna Gruppe Abb. Cohn, Indiſche Plaſtik, Tafel 74⟩. Über Visnu-Darſtellung ſiehe Gopinatha Rao, Elements of Hindu Iconography. 1914. Band I, p. 69—279.

TAFEL 98—112: HINTERINDIEN UND ARCHIPEL

Figur 43. Tafel 98—99.

Kopf aus Sandſtein, ſtark verwittert, Naſe beſchädigt, Oberteil der Krone fehlt. Die Rückſeite nicht bearbeitet. Champa ⟨Annam⟩. 7.—8. Jahrhundert. Höhe 28 cm.

Das Geſicht ſchmal, doch ſtark vorgebaut. Mit parallelen vollen Lippen nach Art des Khmèr-Typus, flacher Naſe, ſchmalen, geſchloſſenen, geradeſtehenden Augen und lang abſtehenden Ohren. Auf dem Kopf dreiteilige Mukuta-Krone. Vermutlich als Kopf einer Apſara-Darſtellung anzuſehen, ⟨ſiehe Gardner unter Water gods in Haſtings Enc. Band 12, Pag. 713⟩. Im Stil und Typus übereinſtimmend mit unſerem Stück iſt der Kopf aus Da-nghi, Quang-tri ⟨nördliches Annam, nahe der Küſte⟩. Abb. Ars Asiatica Band 4, Tafel 15, Nr. 32,6, zugeſchrieben der frühen Periode, 7.—8. Jahrhundert.

Figur 44. Tafel 100—101.

Buddhakopf aus dunkelgrünem Sienit, aus einer Wand losgebrochen. Cambodja, Spätzeit, etwa 13.—14. Jahrhundert. Höhe 23 cm., Tiefe vom Kinn bis zur Nackenpartie 17½ cm.

Schwere vorgebaute Unterpartie des Geſichtes, mit breitem, kräftig abgeſetzten Kinn und vollen parallelen Lippen, Oberpartie des Kopfes dagegen ſchwächer, ſchmaler und zurückliegender, mit zurückweichender Stirn und nach oben verjüngter Schädel- und Ûsnîſa-partie ⟨Tafel 101⟩. Die Naſe oben flach eingeſenkt und unten breit. Die Augen klein, engſtehend, in paralleler Blickrichtung ſchauend und unregelmäßig gezeichnet. Die Brauen gradartig verdickt. Die Haare in abgeplatteten Spiralringen angeordnet, am Ûsnîſa drei ſtufenförmig getreppte und eingekerbte Ringe. Der Hals gerade, ohne Falten.

Einen ähnlichen Typus zeigt der Kopf eines Fragmentes der früheren Sammlung Goloubew ⟨Abb. in Viśvakarma Tafel 7, Ablieferung 3. Januar 1913, herausgegeben von A. K. Coomaraswamy⟩.

Figur 45. Tafel 102.

Fragment eines ſtehenden Visnu aus marmorartigem Stein, mit Reſten weißlicher Grundierung, an der Vorderſeite gelblich-braun getönt und leicht verwittert. Drei Arme und die Querverbindung, ſowie die untere Beinpartie fehlen. Cambodja, Khmèrtypus. Etwa 9.—10. Jahrhundert. Höhe 40 cm.

In flachem Relief gearbeitet, mit leicht welliger Oberfläche und weichen Konturen. Der Körper lang und ſchmal, aber mit breiten Schultern. Bauch, Brüſte und Nabel angedeutet. Bekleidet mit eng anliegendem Hüftgewand, zwiſchen den Beinen ein gradartig verſteifter Gewandſtreifen. Das Geſicht flach und breit mit ſchwerer Mundpartie, eckig geſchnittener, doch flacher Naſe und geſchloſſenen, gradartig vorgeſchobenen Augen, die Brauen leicht abgeſetzt, die Stirn unmittelbar in die Krone übergehend. Vierarmig, die rechte erhobene

Hand trägt die Muſchel. Von der Muſchel bis zur Krone läuft ein freiſtehender Steg. Auf dem Kopf hohe mitra-artige Krone. Der Rücken nicht bearbeitet, doch iſt das Gefäß markiert. Kirîta und Sankha weiſen auf die Darſtellung eines Visnu hin, deſſen Kult in Cambodja belegt iſt. Zum Vergleich wären folgende Bildwerke heranzuziehen: Der freiſtehende Brahmâ von Arak Thalo bei Svay Toep, Provinz Khet Siemreap, Abb. Lunet de Lajonquière, Inventaire descriptif des monuments du Cambodge Vol. 3, Nr. 627, Figur 87, die Hari Harafigur von Asrâm Maha Roſei im Musée Guimet, ebda. Vol. 1, Nr. 19, Figur 54, die zweiköpfige Figur von Prah Non-Kuk Thom, Abb. ebda. Vol. 1, Nr. 90, Figur 80, die beiden ſtehenden Flachfiguren vom Prah Theat Prah Srei, datiert 889, ebda. Vol. 1, Figur 100, außerdem Fournereau, Les Ruines Khmères Tafel 45, 53, 59, 108, ſowie die figuralen Wanddekorationen von Phimean acas, Angkor Thôm und Ta Prom., erſte Galerie, Abb. Fournereau, Les Ruines d'Angkor.

Unſer Visnufragment dürfte der Zeit und der Gegend von Angkor Thôm, der zwiſchen dem 9. und Anfang des 12. Jahrhunderts erbauten Hauptſtadt mit ihren großen Tempelanlagen, entſtammen.

Figur 46. Tafel 103.

Kleines Relief aus ſchwarzem, ſpeckigem Stein. Stark abgeſchliffen, beſonders das Geſicht. Birma, etwa 12. bis 14. Jahrhundert. Höhe 12 cm.

Unten ein ſchmaler Sockel, Rückſtück oben ſpitzzulaufend. In der Mitte die Figur eines Reiters zu Pferde, nach links reitend. Die hinteren Füße des Pferdes erhoben, bezw. vorgeſtellt. Der Kopf des Pferdes ſehr groß mit ſchmalem Hals. Der Reiter groß, beſonders der Oberkörper. Das Bein dagegen dünn, den Fuß auf einem Sockel geſtützt. Die Bruſt nach vorn gedreht, rechte Hand vorm Bauch, die linke nach vorn geſtreckt mit einem undeutlichen Emblem, Stab oder Blume. Die Gewandung urſprünglich eingraviert, doch faſt ganz abgeſchliffen. Auf dem Kopf eine Krone, in den langen Ohren Schmuck.

Am Rückſtück an jeder Seite zwei kleine Figuren, dem Pferd folgend ein Mann, der einen hohen Schirm über den Kopf des Reiters hält, darüber eine kleine Figur mit erhobener — Paraçu — Axt. An der linken Seite unten ein Mann, der anſcheinend das Pferd hält, und darüber eine Geſtalt im Profil, dem Reiter zugewendet, und in beiden Händen eine Schale hinreichend. Unten am Sockel drei kleine Figuren und an der Sockelſtütze ein kleines Pferd.

Die Darſtellung bezieht ſich wohl auf einen der Ausritte und eine der Begegnungen des Prinzen Siddhârta. Die kleine Figur links oben wäre demnach als Darſtellung des Bettlers, und die Figur rechts oben als die des Mâra, „der ihm wie ein Schatten folgt", zu deuten. Die kleinen Figuren am Sockel ſind als Yakſa's zu deuten, die auch in der Legende genannt werden. Vergleiche das Relief von Loriyân Tangai, Muſeum Calcutta, Abb. Foucher L'art gréco bouddhique Figur 182, ſiehe ebendaſelbſt das Kapitel „Le Départ de la Maison", pag. 354 ff. Für Reliefdarſtellungen Birmas ſiehe Seidenſtücke Südbuddhiſtiſche Studien, Band I.

Figur 47. Tafel 104 und 105.

Stehende Nat Dewa-Figur aus ſtark verwittertem Holz. Die Gehängeteile zum größten Teil abgebrochen. Birma. Etwa 18. oder 19. Jahrhundert. Höhe 55 cm.

Schlanke hohe Figur. Bekleidet mit altbirmaniſcher Fürſtentracht. Mit Rock, Schurz, Gürtel und doppeltem Gehänge. Die Seitenenden flügelartig abſtehend. Auf dem Kopf eine hohe ſpitzzulaufende Schmuckbedeckung. In den Händen den Stengel einer abgebrochenen Lotosblume haltend. Füße und rechte Hand fehlen. Vergl. das Stück, abgebildet im Aſienheft, Ararat, München 1921. Herr Profeſſor Scherman datiert das Stück erſt ins 19. Jahrhundert. Er ſchreibt: „Jedenfalls vom Schmuck des äußeren Türflügels eines Kloſterraumes, dem die Tropenregen ungehindert zuſetzen konnten, ſo erfuhr das Holz eine Verwitterung, die dem unkundigen Auge ein hohes Alter vortäuſchen mag".

Figur 48 und 49. Tafel 106—109.

Zwei Râksaſa-Figuren aus Lavatrachyt. Oſtjava Spätzeit oder Bali Frühzeit. Etwa 15.—17. Jahrhundert. Figur 48 glatter und ſorgſamer in der Oberfläche, Größe 42×25 cm. Figur 49 derber und plumper, der Stein poröſer und dunkler, Größe 50×30 cm.

Figur 48 ⟨Tafel 107, 108⟩. Hockend, das linke Bein aufgeſtellt. In beiden Händen eine Keule, die über der linken Schulter liegt. Die linke Hand mit breit geſpreizten Fingern. An jedem Oberarm ein Schlangen-Armband, das rechte Ohrgehänge als Totenkopf gebildet. Am Fuß- und Handgelenk ebenfalls ein Schmuckring. Der Rock gegürtet, vorn in der Mitte ein Schurz, im Rücken Schleife. Schwere, plumpe Formen: dicker Bauch, kugelige Beine, flacher breiter Schädel. Großer aufwärts geſchwungener Mund mit vorſtehenden Zähnen, klobige Naſe und runde vorquellende Augen.

Figur 49 ⟨Tafel 106, 109⟩. Hockend, das rechte Bein aufgeſtellt, beide Hände mit der achtkantigen Keule vor der Bruſt. In jedem Ohr ein Totenkopf-Schmuck, das Haar in breiten eingekerbten Strähnen herabfallend. Im übrigen ähnlich wie Figur 48.

Râkſaſas ſind Schutzgottheiten von niederem, urſprünglich dämonenartigem Charakter, die im Rahmen der älteren Volksreligion als Hüter von Schätzen, aber auch als Bedroher der Gläubigen, die das Opfer ſtören, auftreten. Wie auch ſonſt oft, erhalten ſie im Rahmen der höheren Religionen der ſpäteren Zeiten dann ein ſozuſagen anderes Vorzeichen, indem ſie zu drohenden Schutz-

gottheiten werden. Derartige Figuren flankieren die Eingänge oder die Zufahrtsstraßen zu den Tempelanlagen.

Figur 50. Tafel 110–112.

Figur der Rati, aus Holz mit farbigem Lack. Reich polychromiert: Fleischteile von elfenbeinartiger Tönung, das Haar schwarz mit rotbräunlichem Ton, das Gewand dunkelolivgrün mit Goldzeichnung, die Säume rot, der Schmuck golden und die „Steine" grün, rot und türkis, und zwar in einem äußerst sinnvollen und harmonisch ausgeglichenem Wechsel der farbigen Anordnung. Im Haar außerdem gelbweiße und rote Rosettenornamente. Der Sockel wahrscheinlich später. Insel Bali, ältere Periode. Nach 1500. Höhe der Figur 71 cm, des Sockels 7,5 cm.

Stehend, mit hypertropischer Bildung der Brust- und Bauchpartie. Die linke Hand mit langen Nägeln stützt den Leib, die rechte liegt unter den Brüsten. Der Kopf ist seitlich und etwas nach oben gewendet. Dünne und lange Arme. Die Füße breit und stumpf. Der Mund geöffnet und verzogen. Die Zähne sind «Bethel» geschwärzt. Die Pupillen schmal und vertieft, die Augenbrauen spitz vorgezogen und die Stirn hoch und gerade. Bekleidet mit einem Untergewand, das an der linken Seite sichtbar wird, mit Gürtel mit seitlich abstehenden Enden ⟨Tafel 110, 112⟩, und sarong-artigem Gewand, das in Treppensäumen gefaltet ist. Mit reichem Schmuck: Ornamiertem Gürtel, dreireihigem Gehänge mit farbigen Schmuckmotiven, Halskette, Oberarm- und Handgelenkringen, am Zeigefinger und am kleinen Finger jeder Hand einen Ring mit ein-, bezw. dreifarbigen «Steinen», großen Ohrringen, Diademband und einer Schnur mit Schmuckmotiven, die von der linken Schulter unter der linken Achsel hindurch nach dem Rücken läuft. Das Diadem endet seitlich in flügelartigen Motiven und schließt im Rücken mit einem Kopf von der Art eines kâla-artigen Fabelwesens mit roten Augen. Das Haar fällt in schwerer gewellter Masse bis tief den Rücken herab, vorm Ohr liegt je eine lockige Strähne.

Ein Stück von einzigartiger, für Bali ganz seltener Qualität. Rati ist das Weib des Kâma, des Gottes der Liebe und des Verlangens, die hier in Form eines hochschwangeren Weibes dargestellt ist. Sie gehört dem indischen Pantheon an, und ist mit diesem bei Eindringen des Islam im Beginn des 16. Jahrhunderts von Java nach Bali gekommen.

Die Sammlung Yi Yuan umfaßt als urſprünglichen Kern die Sammlung des verſtorbenen Raphael Petrucci, Brüſſel, die jedoch weſentlich gelichtet und durch Neuerwerbungen erweitert worden iſt. Der vorliegende Band gibt eine Auswahl der künſtleriſch, bezw. kunſthiſtoriſch bemerkenswerteſten dieſer Bildwerke, von denen die Figuren Tafel 21, 23, 28, 34, 63, 75, 77, 80, 81, 82 der alten Sammlung Petrucci entſtammen. Die beiden Stelen, Abbildung 15 und 17 sind Neuerwerbungen, die erſt während der Bearbeitung, bezw. Drucklegung gemacht wurden; eine Bearbeitung der Inſchriften durch M. P. Pelliot iſt in Vorbereitung.

Die Vorlagen zu den Abbildungen 14—19 ſtammen von Herrn T. Loo, Paris, zu 50, 51 von Herrn Vignier, Paris, zu 36, 63, 66, 73, 90, von Herrn B. F. Eilers, Amſterdam, zu 104—109 von Herrn Gregoire, Amſterdam. Die Uebrigen wurden in Gemeinſchaft mit dem Herausgeber von Herrn A. Renger-Patſch und Frau Dr. Deetjen für dieſe Publikation angefertigt.

Durch ein Verſehen wurden die Tafeln 106 und 108 vertauſcht, die Seitenanſicht 106 gehört alſo zu Figur 109, und die Seitenanſicht 108 zu Figur 107.

In der Einleitung zu dieſem Bande iſt verſucht worden, die einzelnen Bildwerke zuſammenhängend, auf Grund der kunſtgeſchichtlichen, ſtiliſtiſchen und religionsgeſchichtlichen Tatſachen vorzuführen, während im beſchreibenden Teil katalogmäßig alle Detailangaben gegeben ſind, die zum beſſeren Verſtändnis der Abbildungen nötig erſchienen. Außerdem wurde — z. T. auch zur Begründung von Deutungen und Datierungen und zwecks Einordnung in den Geſamtbeſtand der Denkmäler — Vergleichsmaterial namhaft gemacht. Die Datierungen ſelber ſind in den meiſten Fällen nur Annahmen, für die allein der Herausgeber die wiſſenſchaftliche Verantwortung trägt, ohne ſich natürlich jemals beſſerer Einſicht zu verſchließen.

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

CHINA

Textseite

Figur 1, Tafel 1—3. Reliefierte Steinplatte aus einer Grabkammer. Schwarzer Marmor. Handynaſtie, datiert 113 a. D. Höhe 88 cm . . . 10, 11, 39, 40

Tafel 1. Geſamtanſicht

Tafel 2. Ausſchnitt linker Reliefteil, Tänzerin und Jongleur

Tafel 3. Ausſchnitt linker Reliefteil, Drei Muſikanten

Figur 2, Tafel 4. Reliefierte Steinplatte aus einer Totenkammer. Marmorartiger Kalkſtein. Handynaſtie, 2. Jahrhdt. n. Chr. Größe 83:57 cm . . 10, 11, 40

Figur 3, Tafel 5—12. Freiſtehende Votivſtele. Rötlicher Porpfyr. Datiert 520 a. D. Höhe 125 cm 15/16, 17, 40/42

Tafel 5. Geſamtanſicht, Vorderſeite

Tafel 6. Geſamtanſicht, Hinterſeite

Tafel 7. Geſamtanſichten der beiden Seiten

Tafel 8. Ausſchnitt Vorderſeite: Niſche mit Buddha und zwei Bodhiſattvas und darunter zwei Donatorenfiguren

Tafel 9. Ausſchnitt Vorderſeite, Knieende Donatorenfigur. Der Pavillon 21 cm hoch

Tafel 10. Seitenteil der Niſche an der Rückſeite, fliegende Dewafigur und knieender Vajrapâni

Tafel 11. Ausſchnitt linke Seite, Dämonartige Râkſaſa Figur, Höhe 22 cm

Tafel 12. Ausſchnitt Rückſeite oben, zwei verſchlungene Drachen mit zwei Phönix-Vögeln

Figur 4, Tafel 13. Votivſtele mit Buddha und zwei Bodhiſattvas. Schwarzer Marmor. Vermutlich zweite Hälfte des 6. Jahrhdts. Größe 102:52 cm . . 19, 42

Figur 5, Tafel 14, 15, 19. Votivſtele. Dunkler Marmor. Weizeit, datiert 534/538. Größe 103:87 cm. 16/17, 43

Tafel 14. Rückſeite. In der Mitte Buddha als Asket

Tafel 15. Vorderanſicht, Buddha mit zwei Bodhiſattvas und den beiden Lieblingsſchülern Ânanda und Kâçyapa, ſowie zwei Lokapâlas

Tafel 19 a, b. Seitenteile mit flachem Dekor, Berge, Lotos und figürliche Scenerie

Figur 6, Tafel 16—18. Freiſtehende Votivſtele. Stein. T'ſi-Dynaſtie, datiert 557 a. D. Höhe ca. 150 cm. 18, 44

Tafel 16. Oberteil, Drachenmotiv

Textseite

Tafel 17. Vorderſeite mit Scenen aus dem Leben Buddhas und Darſtellung Çâkyamunis mit Begleitern

Tafel 18. Rechte Seitenanſicht

Figur 7, Tafel 20, 21. Buddhakopf aus Kalkſtein. Mit Reſten von Bemalung. Um 500 a. D. Höhe 39 cm 15, 20, 46

Tafel 20. Seitenanſicht

Tafel 21. Vorderanſicht

Figur 8, Tafel 22, 23. Buddhakopf aus Sandſtein. Stark verwittert. Etwa zweite Hälfte des 5. Jahrhdts. Höhe 42 cm 15, 20, 21, 26, 46, 47

Tafel 22. Seitenanſicht

Tafel 23. Vorderanſicht

Figur 9, Tafel 24. Kleiner Buddhakopf aus grauem Kalkſtein. Etwa Anfang des 7. Jahrhdts. Höhe 28 cm 15, 47

Figur 10, Tafel 25—26. Kopf eines Bodhiſattva aus hartem Kalkſtein. An der Krone Reſte von Bemalung. Suiſtil, um 600 a. D. Höhe 29 cm. . . 20, 47/48

Tafel 25. Vorderanſicht

Tafel 26. Rechte Schräganſicht

Figur 11, Tafel 27—31. Freiſtehende Figur eines Bodhiſattva ⟨Maitrêya?⟩ aus hartem Kalkſtein mit Reſten von Bemalung. Suiperiode, um 600 a. D. Höhe 102 cm 19/20, 48/49

Tafel 27. Linke Schräganſicht der Kopf- und Schulterpartie

Tafel 28. a⟩ Vorderanſicht, b⟩ Schräganſicht

Tafel 29. a⟩ Rückanſicht, b⟩ Seitenanſicht

Tafel 30. Rechte Seitenanſicht der Oberpartie

Tafel 31. Vorderanſicht, Oberpartie

Figur 12, Tafel 32—33. Kleine Votivſtele aus poliertem Marmor. Datiert 570 a. D. Größe 13×10 cm, Dicke 5 cm 18, 49

Tafel 32. Vorderſeite mit Buddha und zwei Bodhiſattvas

Tafel 33. Rückſeite, ſitzender Bodhiſattva

Figur 13, Tafel 34. Kopf eines Bodhiſattva aus feinem Sandſtein. Etwa mittlere Tangzeit, 8. Jahrhdt. Höhe 31 cm. 22, 49

Figur 14, Tafel 35. Fünffigurige Stele aus Kalkſtein. Datiert 672 a. D. Größe 58×50 cm. Geſamtanſicht mit Buddha, Ânanda, Kâçyapa und zwei Bodhiſattvas 22, 49/50

Figur 15, Tafel 36—38. Großer Buddhakopf aus ſog. petit granit. Mit Reſten von Bemalung und Vergoldung. Tangzeit, etwa 2. Hälfte des 7. Jahrhdts. Aus Lung-mên. Höhe 62 cm, Breite 41 cm 21, 50/51

Tafel 36. Vorderanſicht

Tafel 37. Schräganſicht Ausſchnitt

Tafel 38. Seitenanſicht

Figur 16, Tafel 39. Kopf eines Buddha aus Kalkſtein. Mittlere Tangzeit, 8. Jahrhdt. Höhe 34 cm 22, 51

Textseite

Figur 17, Tafel 40—41. Kopf eines mönchsartigen Weſens. Dunkler Marmor, poliert. Suiſtil, um 600 a. D. Höhe 29 cm 20, 51
Tafel 40. Rechte Seitenanſicht
Tafel 41. Vorderanſicht
Figur 18, Tafel 42—43. Figur eines Widders, Hartſtein. Von einer Grabanlage. Vermutlich um 700 a. D. Höhe 95 cm, Sockeltiefe 80 cm . 11/13, 52
Tafel 42. Kopf Seitenanſicht
Tafel 43. Vorderanſicht
Figur 19 und 20, Tafel 44—49. Zwei Wächterfiguren, Gegenſtücke. Kalkſtein, mit Reſten von Bemalung. Späte Tangzeit, 9. Jahrhdt. Höhe 109 cm . 23, 52
Tafel 44. Vorderanſicht der rechten Figur
Tafel 45. Vorderanſicht der linken Figur
Tafel 46. Seitenanſicht der linken Figur ⟨Tafel 45⟩
Tafel 47. Seitenanſicht der rechten Figur ⟨Tafel 44⟩
Tafel 48. Oberteil der rechten Figur ⟨Tafel 44⟩
Tafel 49. Oberteil der linken Figur ⟨Tafel 45⟩
Figur 21, Tafel 50—55. Figur eines Tigers. Gelber Marmor. Von einer Grabanlage. Vermutlich Anfang Sungzeit, um 1000 a. D. Höhe 82 cm, Sockeltiefe 62 cm 11/13, 52
Tafel 50. Vorderanſicht
Tafel 51. Rückanſicht
Tafel 52. Schräganſicht der Bruſt- und Kopfpartie
Tafel 53. Linke Schräganſicht
Tafel 54. Linke Seitenanſicht des Kopfes
Tafel 55. Schräganſicht des Kopfes
Figur 22, Tafel 56—57. Wächterkopf aus dünnem Eiſenguß, überzogen und bemalt. Etwa Mitte der Sungzeit ⟨11.—12. Jahrhdt.⟩. Höhe 28 cm . 25, 53
Tafel 56. Seitenanſicht
Tafel 57. Vorderanſicht
Figur 23, Tafel 58—59. Mönchskopf, ſchwerer daumendicker Eiſenguß. Etwa Mitte der Sungzeit ⟨11.—12. Jahrhdt.⟩. Höhe 22 cm 26, 53/54
Tafel 58. Vorderanſicht
Tafel 59. Linke Seitenanſicht
Figur 24, Tafel 60. Kopf einer frei ſtehenden Kwannonfigur mit Buddhakrone, rechte Seitenanſicht. Sandſtein mit Papierbelag. Sungzeit ⟨960—1280⟩. Höhe 30,5 cm 25, 54
Figur 25, Tafel 61. Kopf mit drei Vögeln. Rechte Seitenanſicht. Marmorartiger Stein, mit Papierbelag und Blattgoldauflage. Anfang Ming ⟨1368—1644⟩, oder früher. Höhe 24 cm, Geſicht 11,5 cm 25, 54/55
Figur 26, Tafel 62. Büſte eines Lohan. Stein. Yueanzeit ⟨1280—1368⟩ oder ſpäter. Höhe 25 cm, Breite 22 cm. 26, 55
Figur 27, Tafel 63—65 und 68. Sung tſzĕ Kuan yin. Bronze. Ming ⟨1368—1644⟩. Höhe 66 cm 27, 55/56

Textseite

Tafel 63. Vorderanſicht
Tafel 64. Schräganſicht
Tafel 65. Linke Seitenanſicht
Tafel 68. Schoßpartie mit Kind

Figur 28, Tafel 66, 67, 69. Sung tſzĕ Kuan yin. Mingzeit. Höhe 82 cm . . 27, 56
Tafel 66. Vorderanſicht
Tafel 67. Schräganſicht
Tafel 69. Schoßpartie mit Kind. Höhe des Kindes 15 cm

Figur 29, Tafel 70. Sung tſzĕ Kuan yin. Elfenbein. Etwa 16. Jahrhdt. Höhe 17½ cm 29, 56

Figur 30, Tafel 71. Sung tſzĕ Kuan yin. Vorder- und Rückanſicht. Elfenbein. Etwa 17. Jahrhdt. Höhe 22 cm 29, 56/57

Figur 31, Tafel 72. Figur des Gottes des langen Lebens, Pên-ming-yen-chou-hſing-chuen. Bambus. Etwa 18. Jahrhdt. Höhe 25 cm 29, 57

Figur 32, Tafel 73. Freiſtehende Figur eines Prieſters. Vorderanſicht. Bronze, Geſicht und Hände feuervergoldet. Mingdynaſtie. Höhe 96 cm . . 26, 57

JAPAN

Figur 33, Tafel 74, 75. Buddhiſtiſche Maske. Holz mit Bemalung. Wohl Kamakurazeit ⟨1192—1333⟩ unter Anlehnung an den Nara-Stil. Höhe 24½ cm 28, 57
Tafel 74. Schräganſicht
Tafel 75. Vorderanſicht

Figur 34, Tafel 76, 77. Ten-gû Maske. Holz mit Stoffüberzug mit farbigem Lack. Wohl Kamakurazeit ⟨1192—1333⟩. Höhe 38 cm, Tiefe 19 cm . . 28, 57
Tafel 76. Seitenanſicht
Tafel 77. Schräganſicht

Figur 35, Tafel 78—79. Figur eines betenden Mönches. Holz. Etwa 14. Jahrhdt. Höhe 40 cm 28/29, 57/58
Tafel 78. Seitenanſicht
Tafel 79. Vorderanſicht

Figur 36, Tafel 80. Gebälkträger. Holz. Etwa 15.—16. Jahrhdt. Höhe 39 cm, Breite 34 cm 28, 58

Figur 37, Tafel 81. Figur des Bôdhidharma, Vorder- und Rückanſicht. Holz, bemalt. Tokugawazeit, etwa 17. Jahrhdt. Höhe 66 cm 28, 58

Figur 38, Tafel 82, 83. Dai-nichi Nyorai. Holz mit Lack. Anfang Tokugawazeit, 17 Jahrhdt. Geſamthöhe 162 cm, Figur 90 cm 28, 58
Tafel 82. Vorderanſicht
Tafel 83. Linke Schräganſicht

VORDERINDIEN

Figur 39, Tafel 84, 85. Reliefſtele, den Bodhiſattva Padmapâni darſtellend. Schiefer. Aus Magadha-Bihar, Kloſter von Nâlanda. Pâladynaſtie, 8.—9. Jahrhdt. Höhe 96 cm, Breite 46 cm 30, 59

Textseite

Tafel 84. Gesamtansicht
Tafel 85. Linke Begleitfigur, vermutlich Hayagrîva darstellend
Figur 40, Tafel 86—89. Reliefpanel, mit Darstellung einer Frau, vermutlich eine der beiden Flußgöttinnen ‹Yamunâ oder Gañgâ›. Stein. Nördliches Vorderindien. Beginn der Pâladynastie, 8.—9. Jahrhdt. Höhe 30 cm, Breite 16,5 cm. Relieftiefe bis zu 4 cm 31/32, 59/60
Tafel 86. Gesamtansicht
Tafel 87. Vorderansicht, Oberpartie
Tafel 88. Rechte Seitenansicht
Tafel 89. Linke Schräganslicht
Figur 41, Tafel 90—93. Jainistische Reliefstele mit dem Thîrtakara Rsabhanath als Hauptfigur. Alabasterartiger Marmor. Vorderindien, Mount Âbû, Râjputâna. 11.—13. Jahrhundert. Höhe der Mittelfigur 110 cm 32/33, 60/61
Tafel 90. Gesamtansicht
Tafel 91. Detail, links unten Vorderseite, Höhe 40 cm
Tafel 92. Vorderseite, Oberteil
Tafel 93, Detail, links neben dem Kopfe der Hauptfigur. Schwebende Musikanten. Größe 14 : 16 cm
Figur 42, Tafel 94—97. Reliefgruppe darstellend Laksmî Nârâyana Visnu. Dunkelgrüner Chlorit. Nordost-Indien, Gegend von Orissa, Tempel von Konârka. 13.—15. Jahrhundert. Größe 81 : 42 cm . . . 33/34, 61
Tafel 94. Rechte Seitenansicht
Tafel 95. Gesamtansicht mit Visnu auf dem Garuda reitend und seine Çakti Laksmî auf dem Schoß
Tafel 96. Oberteil rechte Schräganslicht
Tafel 97. Oberteil, Vorderansicht

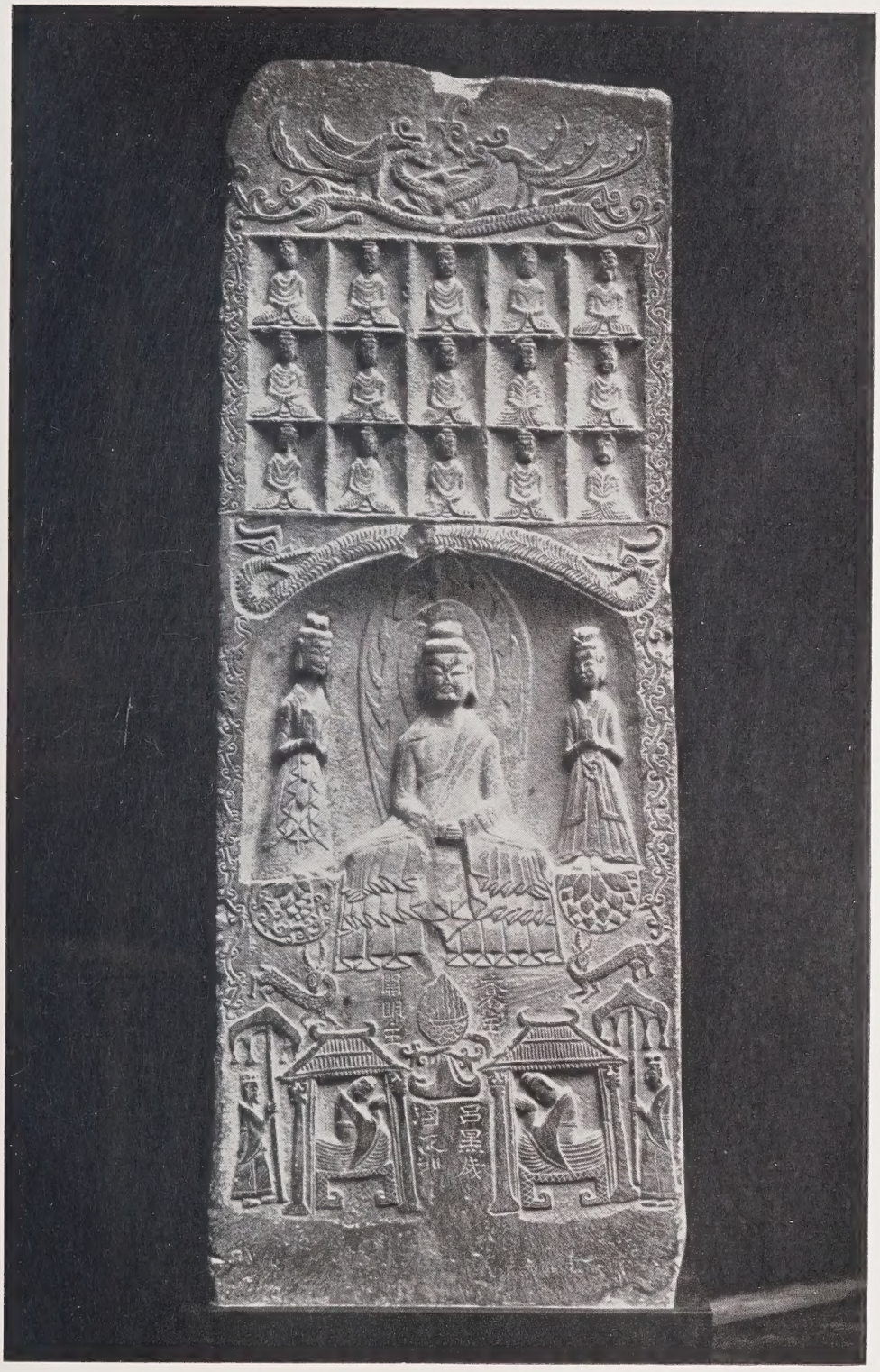
HINTERINDIEN UND ARCHIPEL

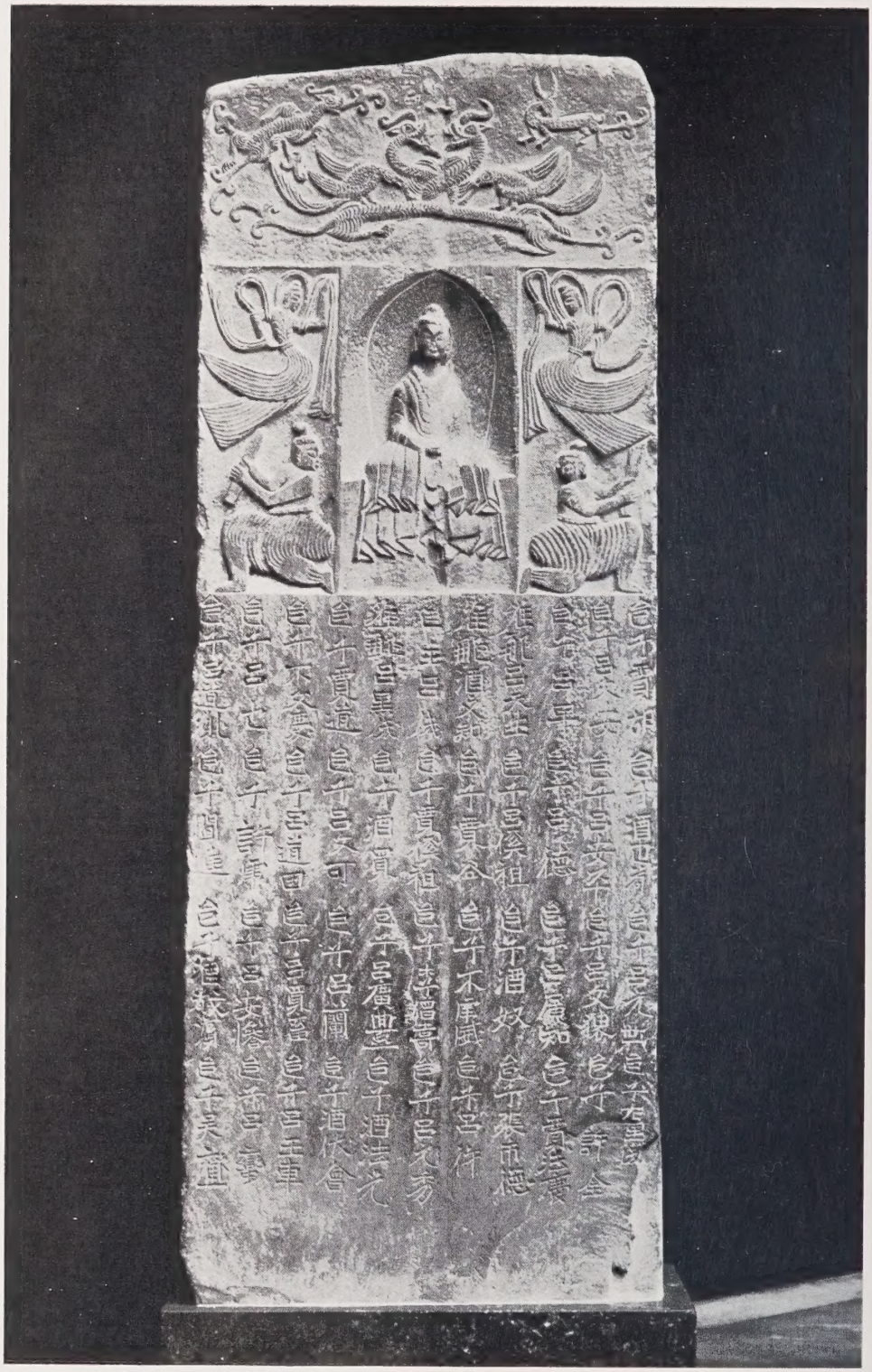
Figur 43, Tafel 98, 99. Kopf mit hoher Mukuta-Krone, wahrscheinlich eine Apsara darstellend. Sandstein. Champa ‹Annam›. 7.—8. Jahrhrdt. Höhe 28 cm 35, 62
Tafel 98. Rechte Seitenansicht
Tafel 99. Vorderansicht
Figur 44, Tafel 100—101. Buddhakopf aus dunkelgrünem Sienit. Cambodja, Spätzeit, etwa 13.—14. Jahrhundert. Höhe 23 cm 35, 62
Tafel 100. Vorderansicht
Tafel 101. Linke Seitenansicht
Figur 45, Tafel 102. Fragment eines stehenden Visnu. Marmorartiger Stein. Cambodja. Etwa 9.—10. Jahrhundert. Höhe 40 cm 35, 62/63
Figur 46, Tafel 103. Kleines Relief, anscheinend darstellend eine der Begegnungen des Prinzen Siddhârta. Schwarzer Steathit-artiger Stein. Etwa 12.—14. Jahrhundert. Birma. Höhe 12 cm 63

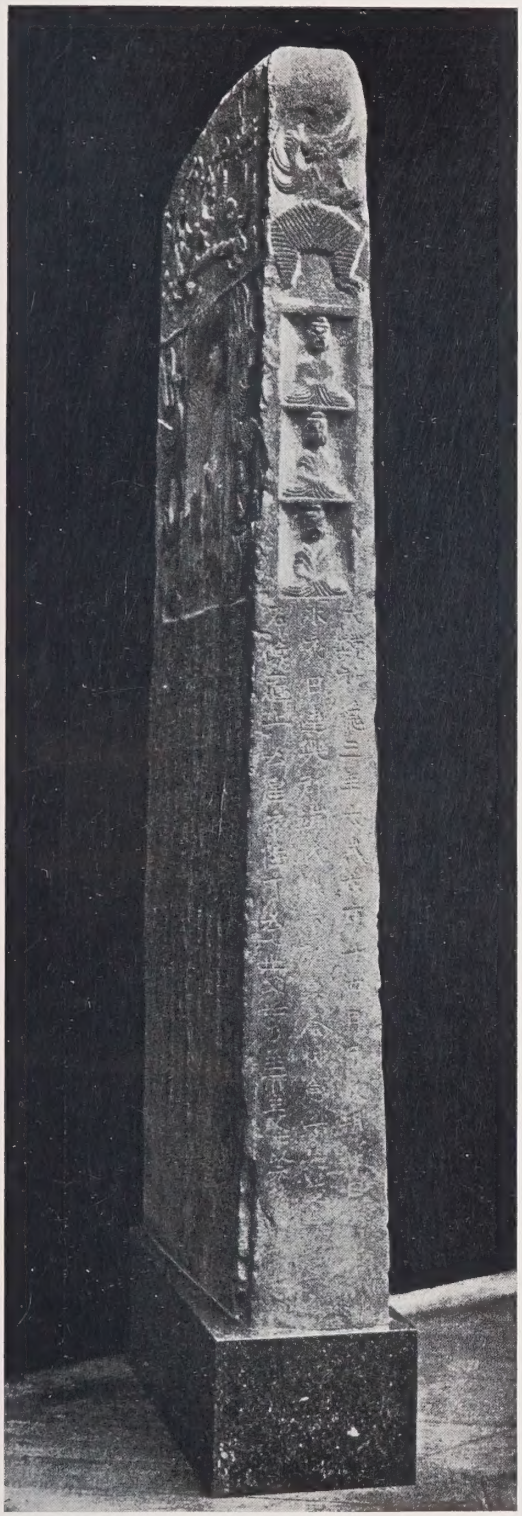
Textseite

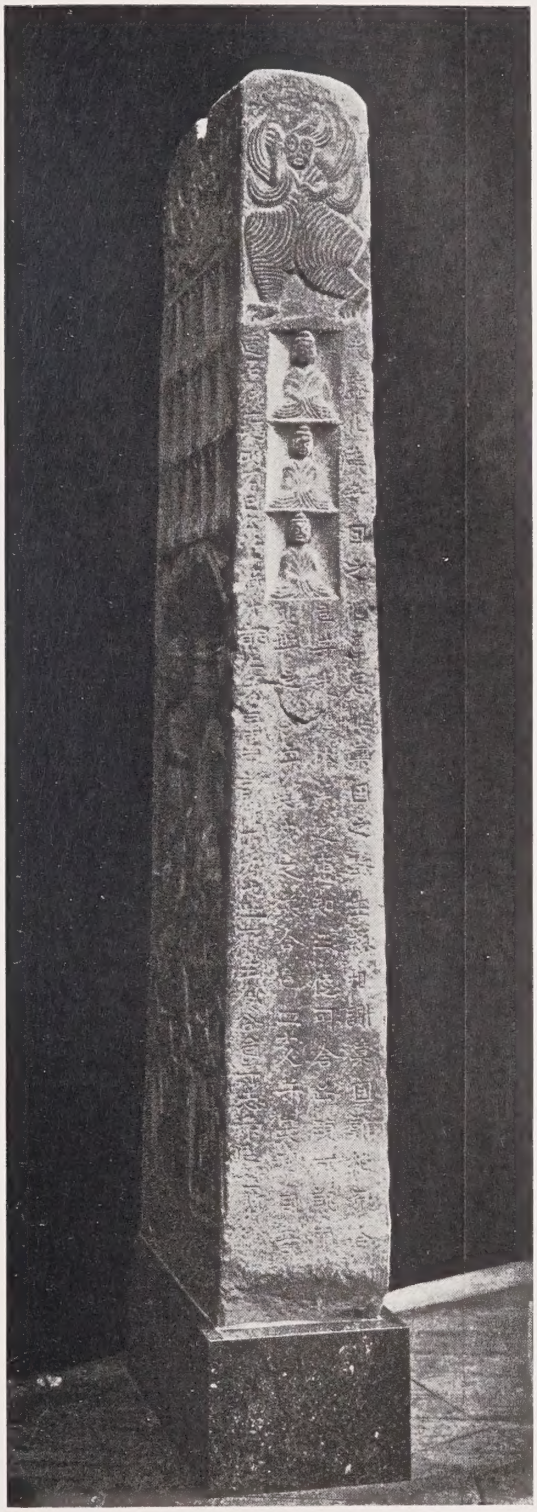
Figur 47, Tafel 104, 105. Stehende Nat Dewa-Figur. Holz, stark verwittert. Birma 18.—19. Jahrhundert. Höhe 55 cm 36, 63
Tafel 104. Vorderanſicht
Tafel 105. Rückanſicht
Figur 48, Tafel 107—108. Râkſaſa-Figur. Lava-trachyt. Oſtjava Spätzeit oder Bali Frühzeit. Etwa 15.—17. Jahrhundert. Größe 42 : 25 cm . . 36, 63
Tafel 107. Vorderanſicht
Tafel 108. Seitenanſicht
Figur 49, Tafel 106 und 109. Râkſaſa-Figur. Lava-Trachyt. Oſtjava Spätzeit oder Bali Frühzeit. Etwa 15.—17. Jahrhundert. Höhe 50 : 30 cm . . 36, 63
Tafel 106. Seitenanſicht
Tafel 109. Vorderanſicht
Figur 50, Tafel 110—112. Figur der Rati. Holz mit farbigem Lak. Bali ältere Zeit. Nach 1500. Höhe der Figur 71, des Sockels 7,5 cm . . 36, 64
Tafel 110. a) Vorderanſicht; b) ſchräge Rückanſicht
Tafel 111. Linke Schräganſicht
Tafel 112. Oberteil Seitenanſicht

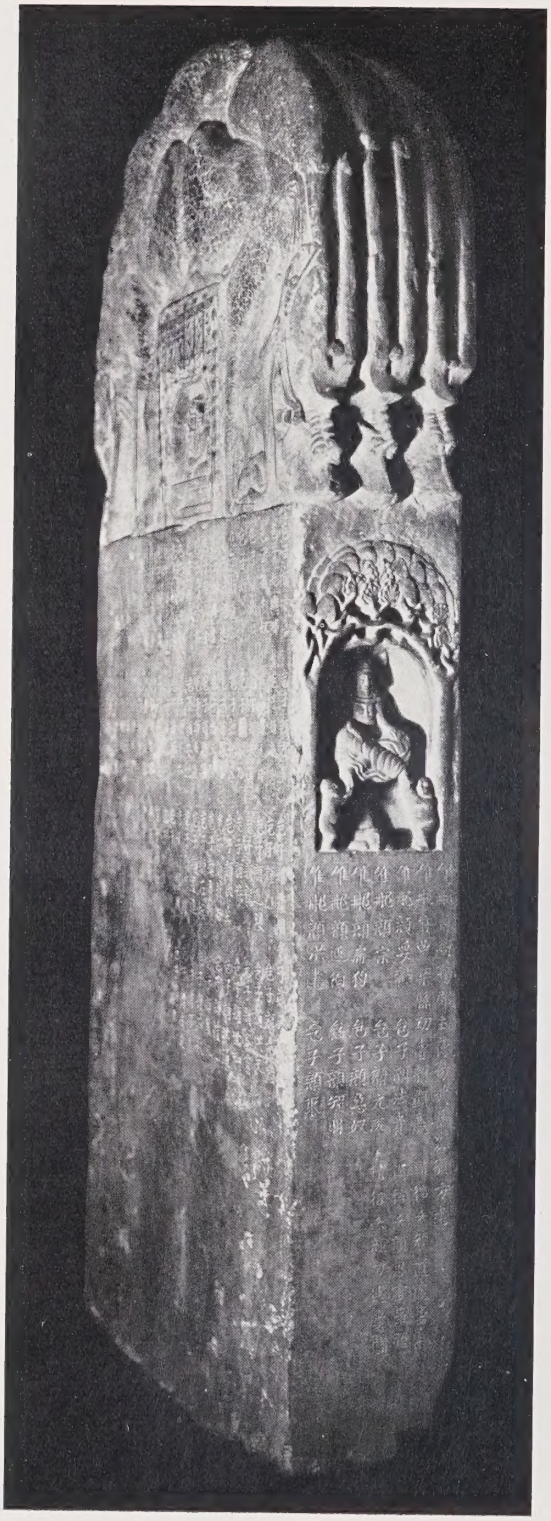
BILDTAFELN

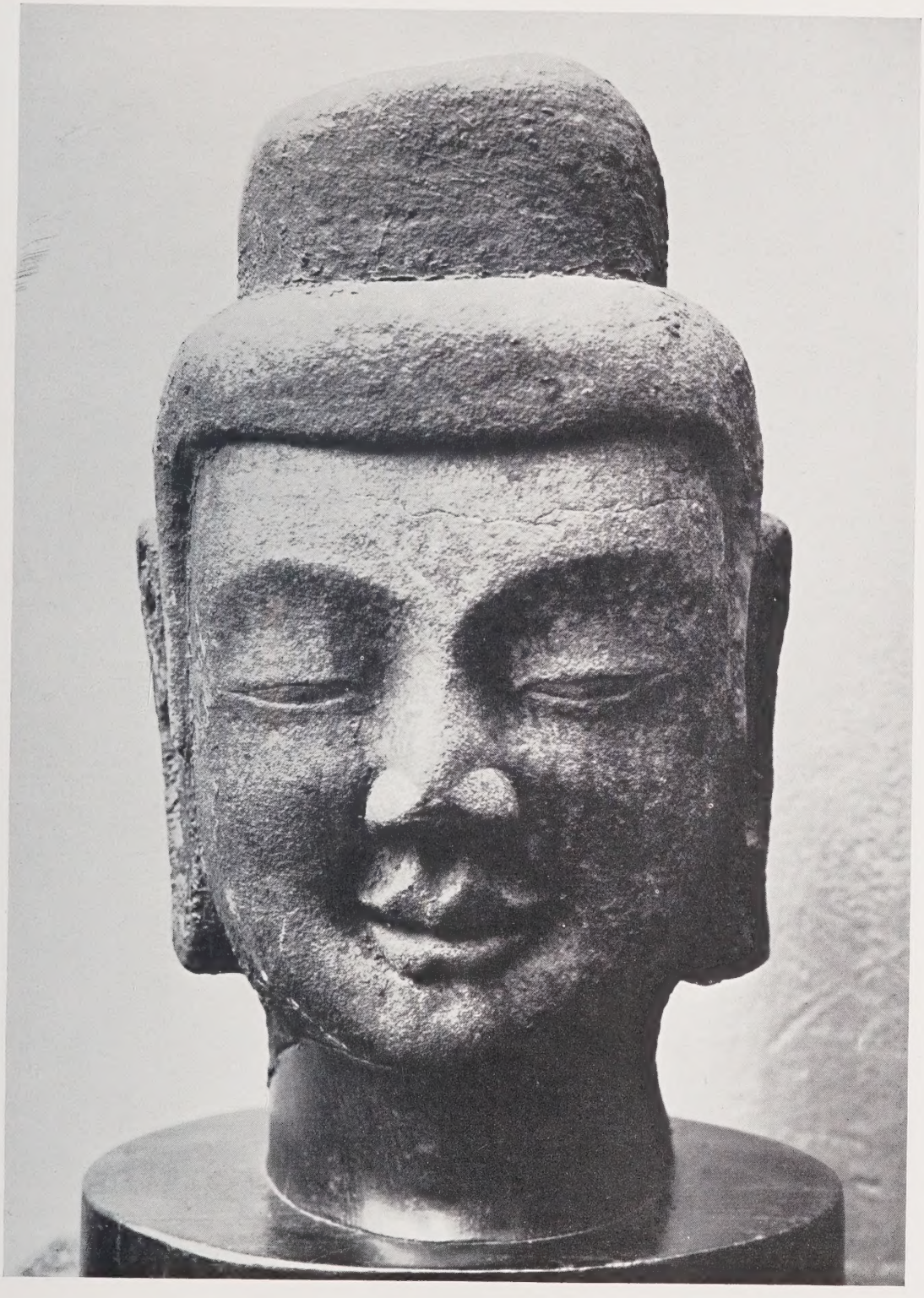


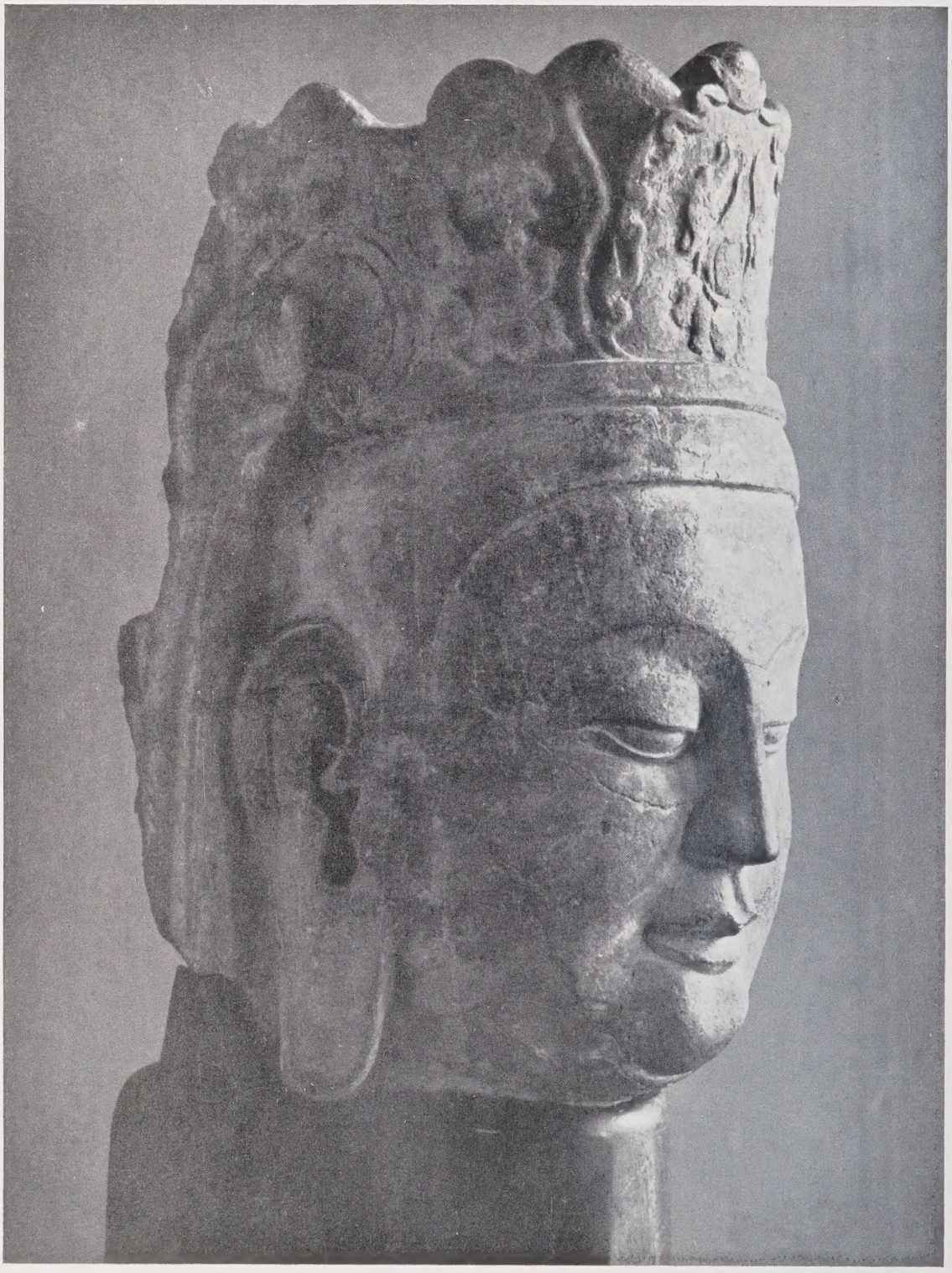


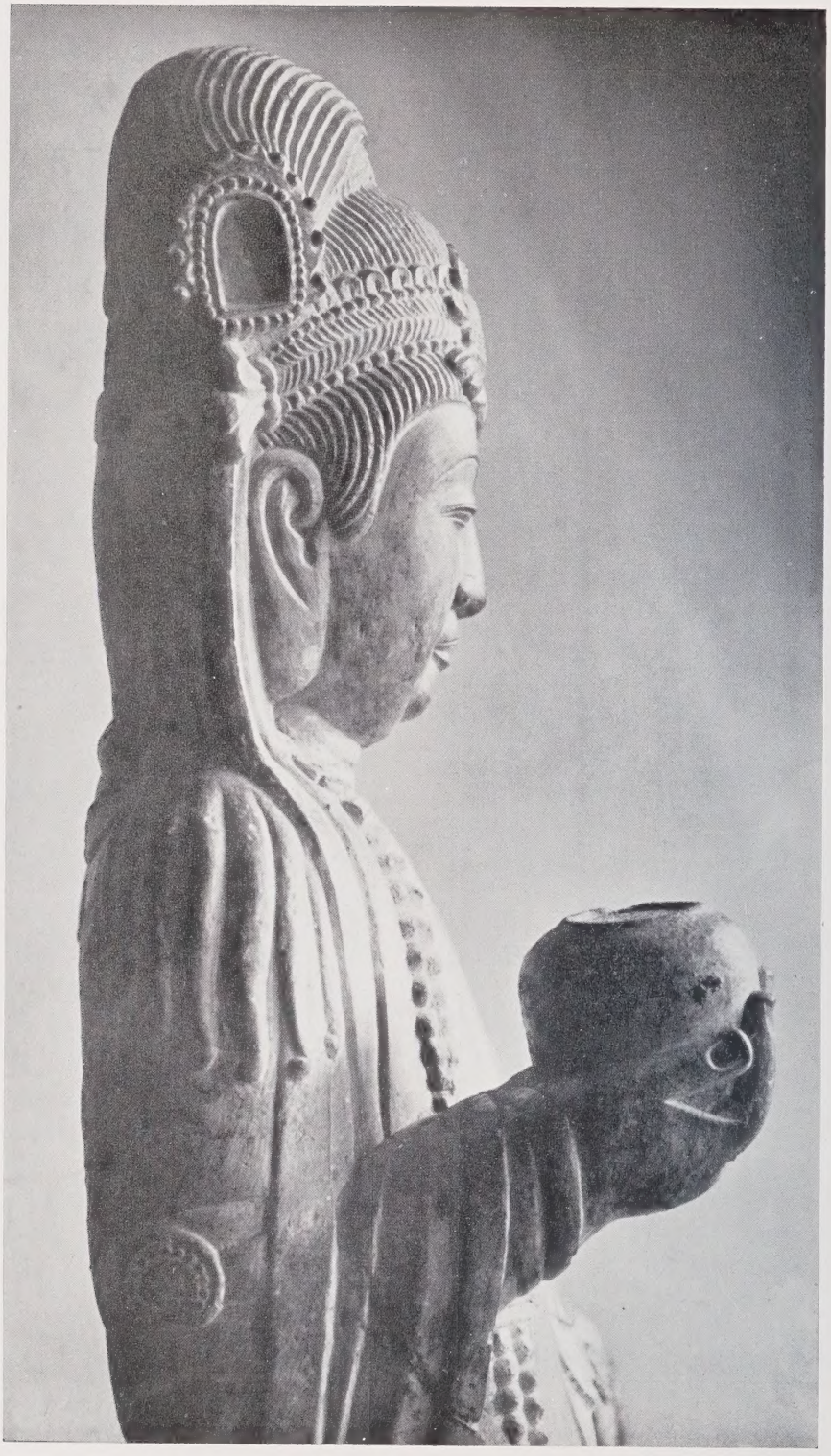


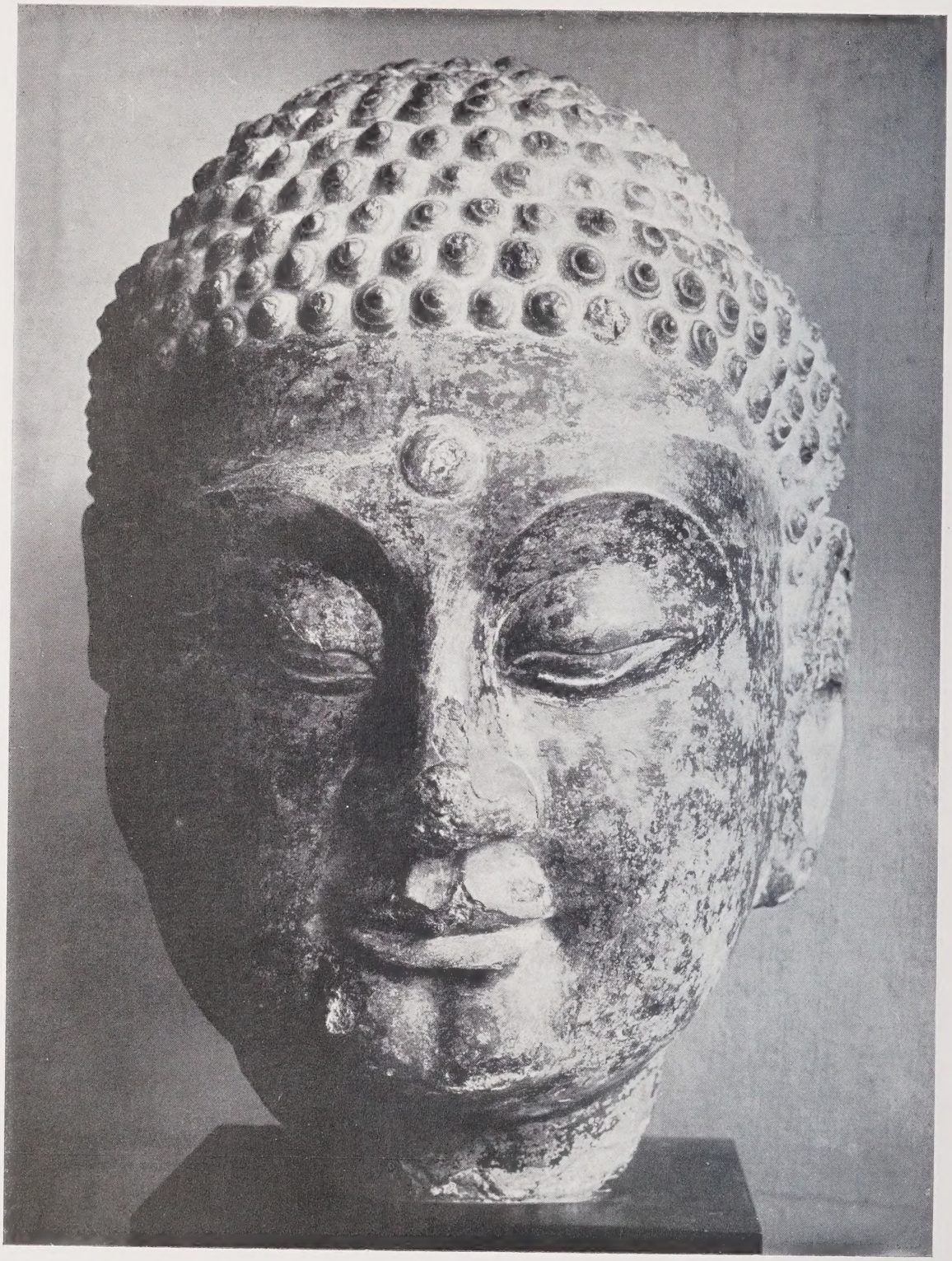


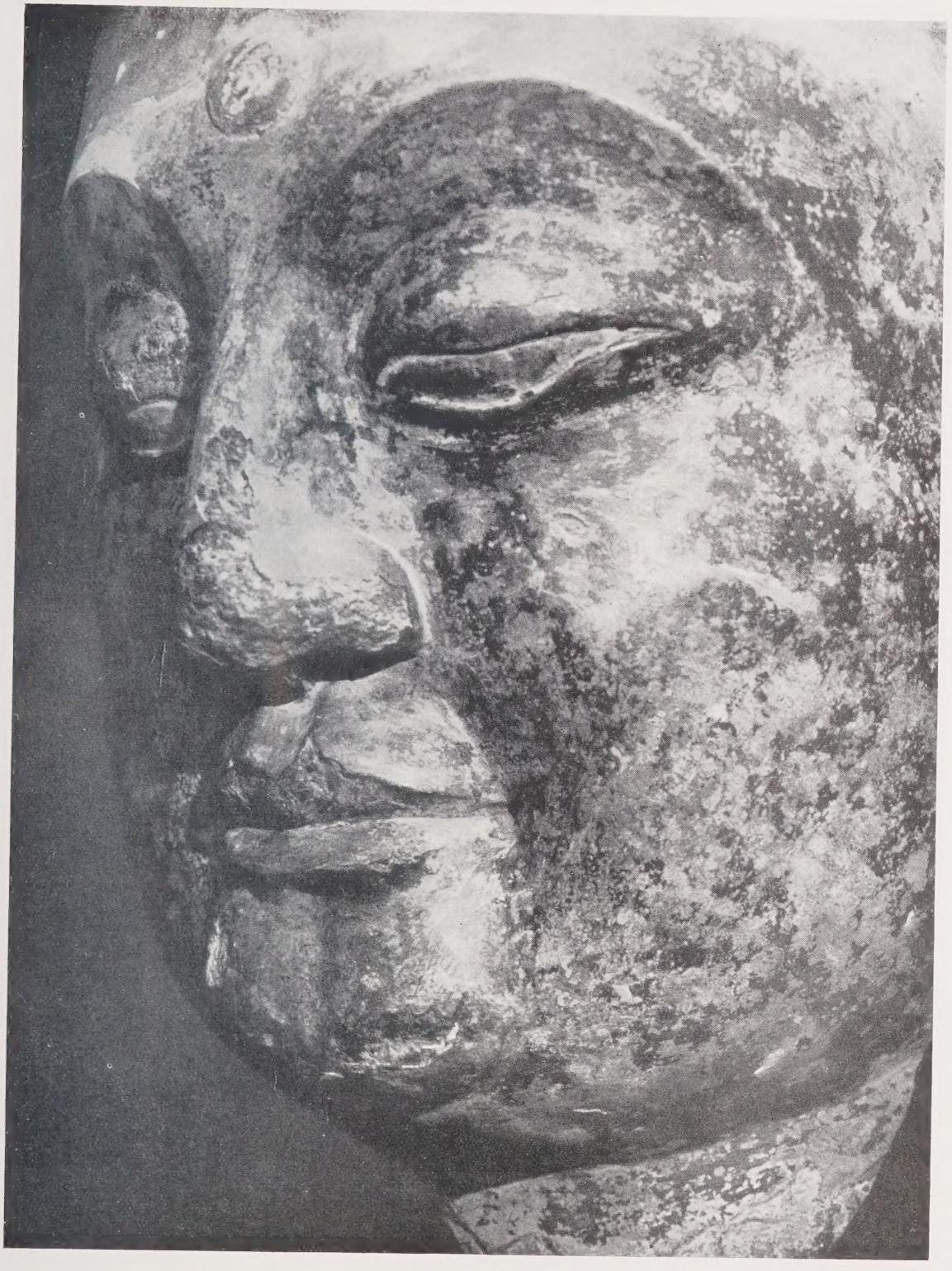


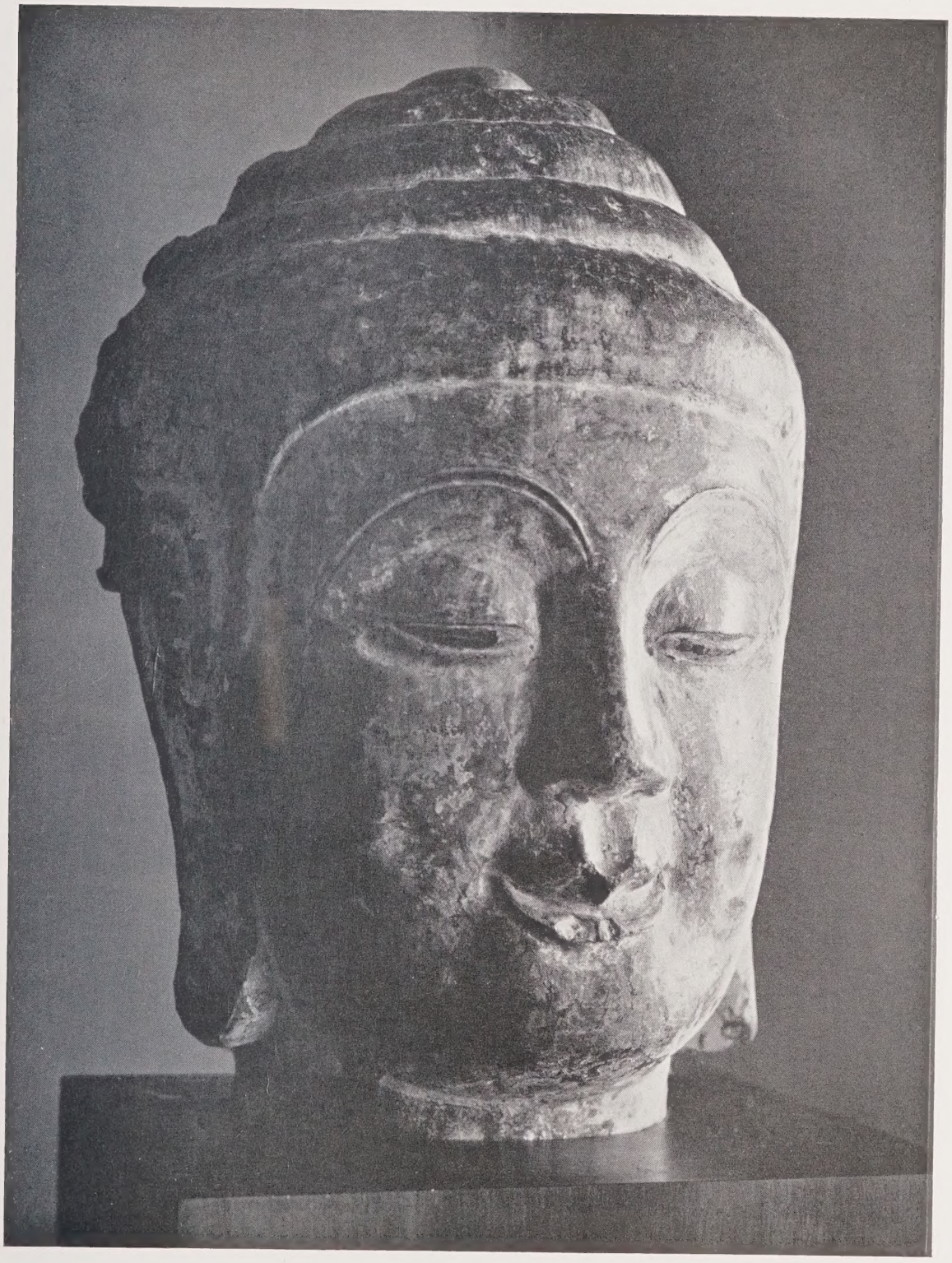


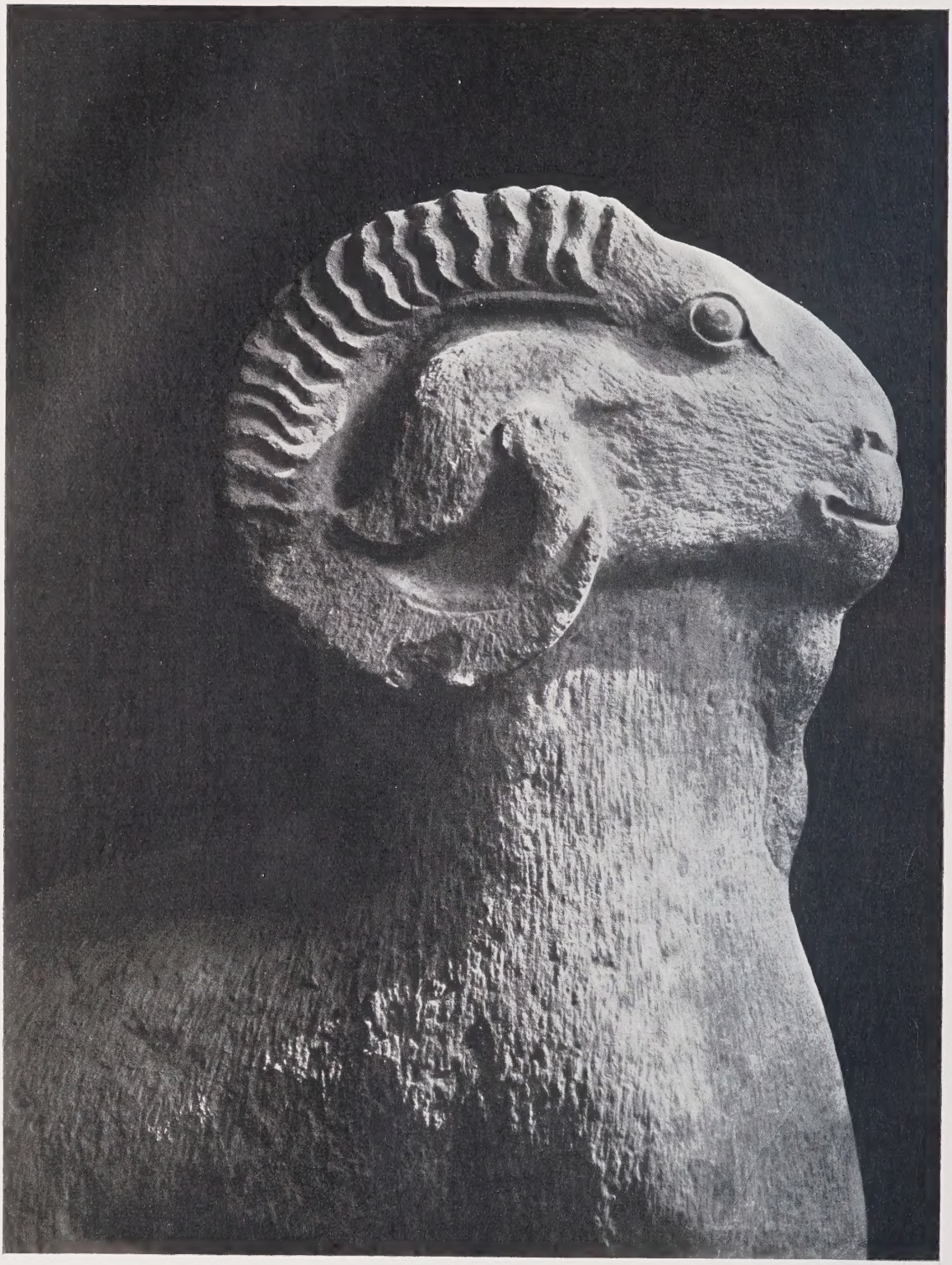


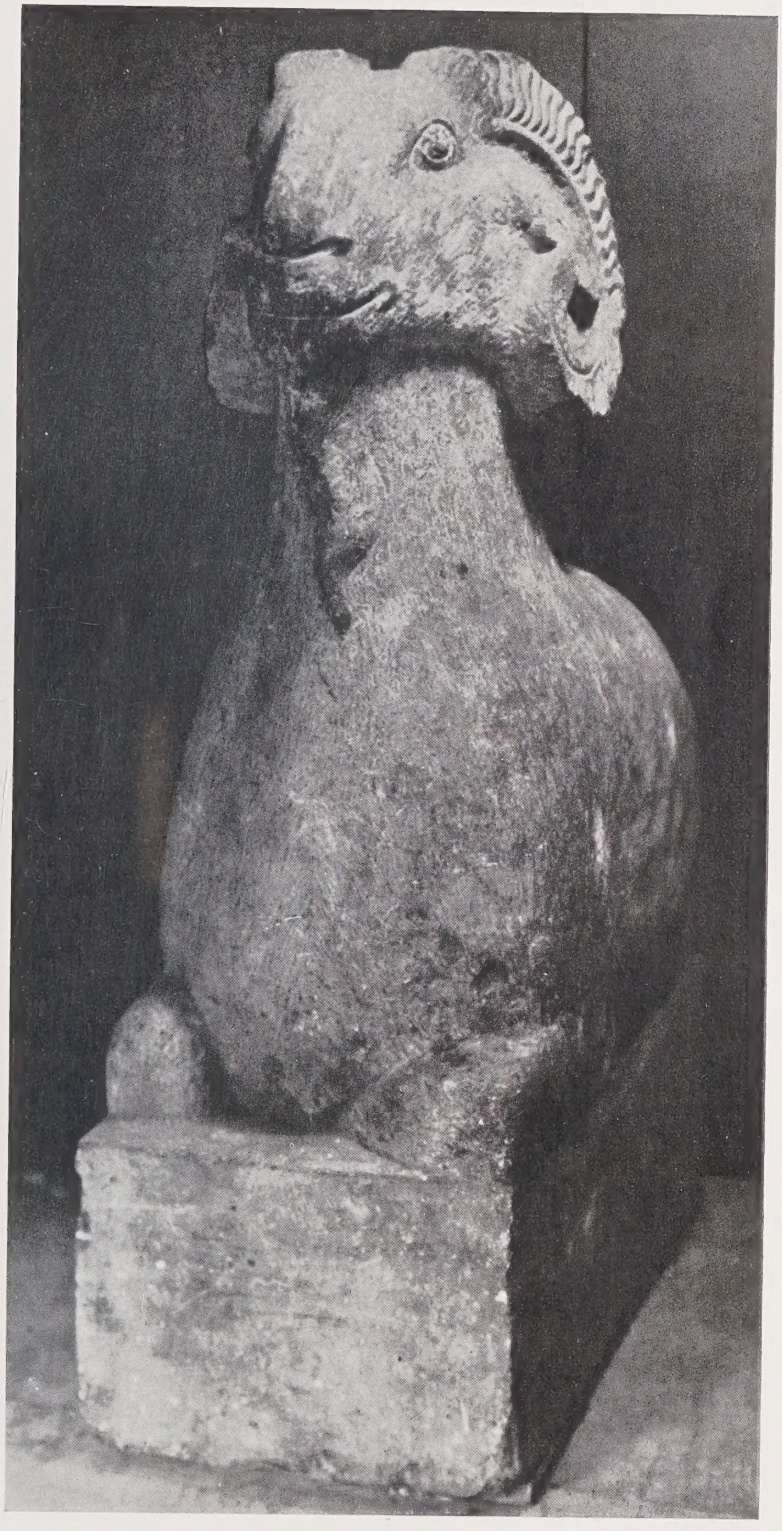


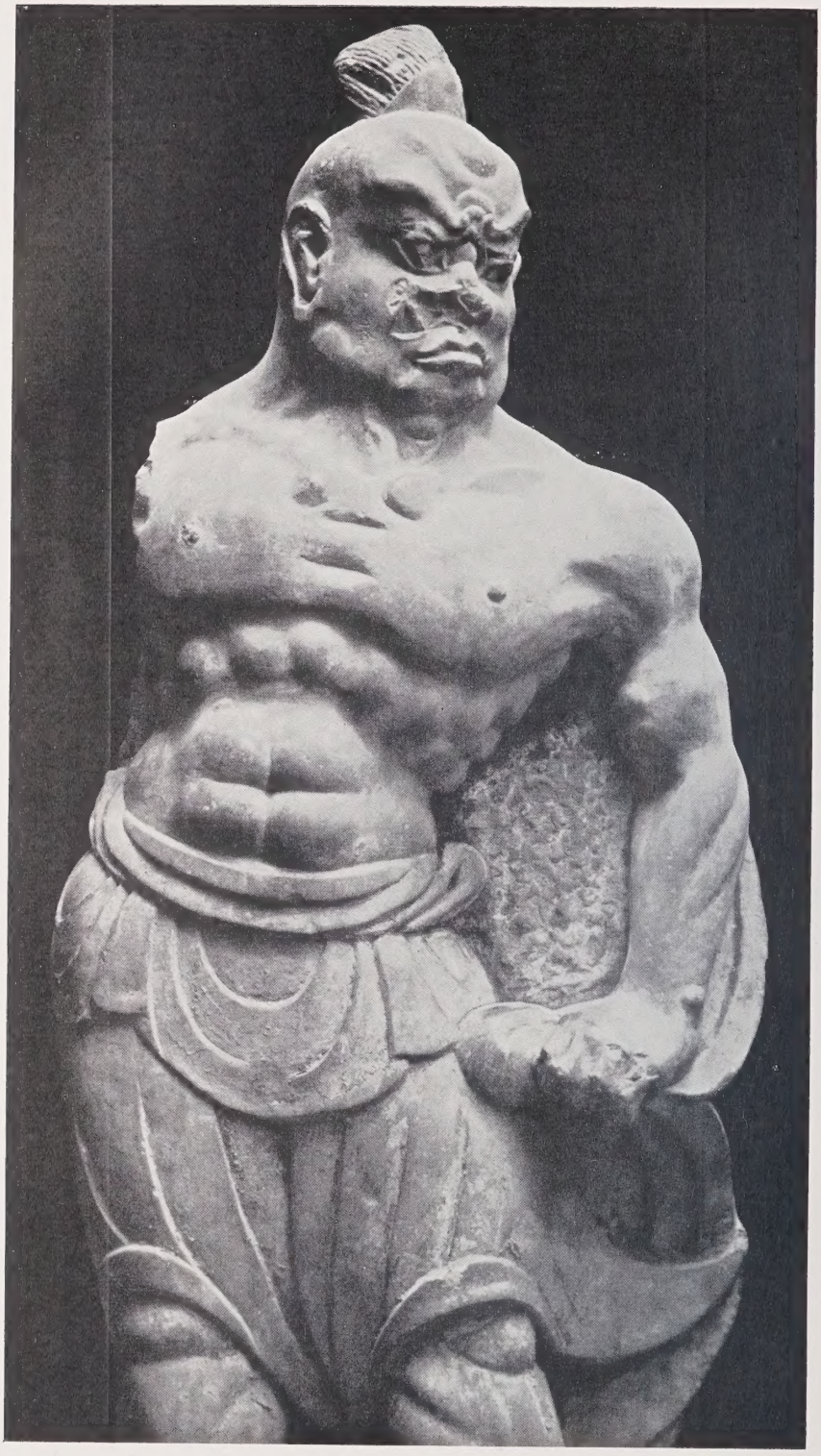


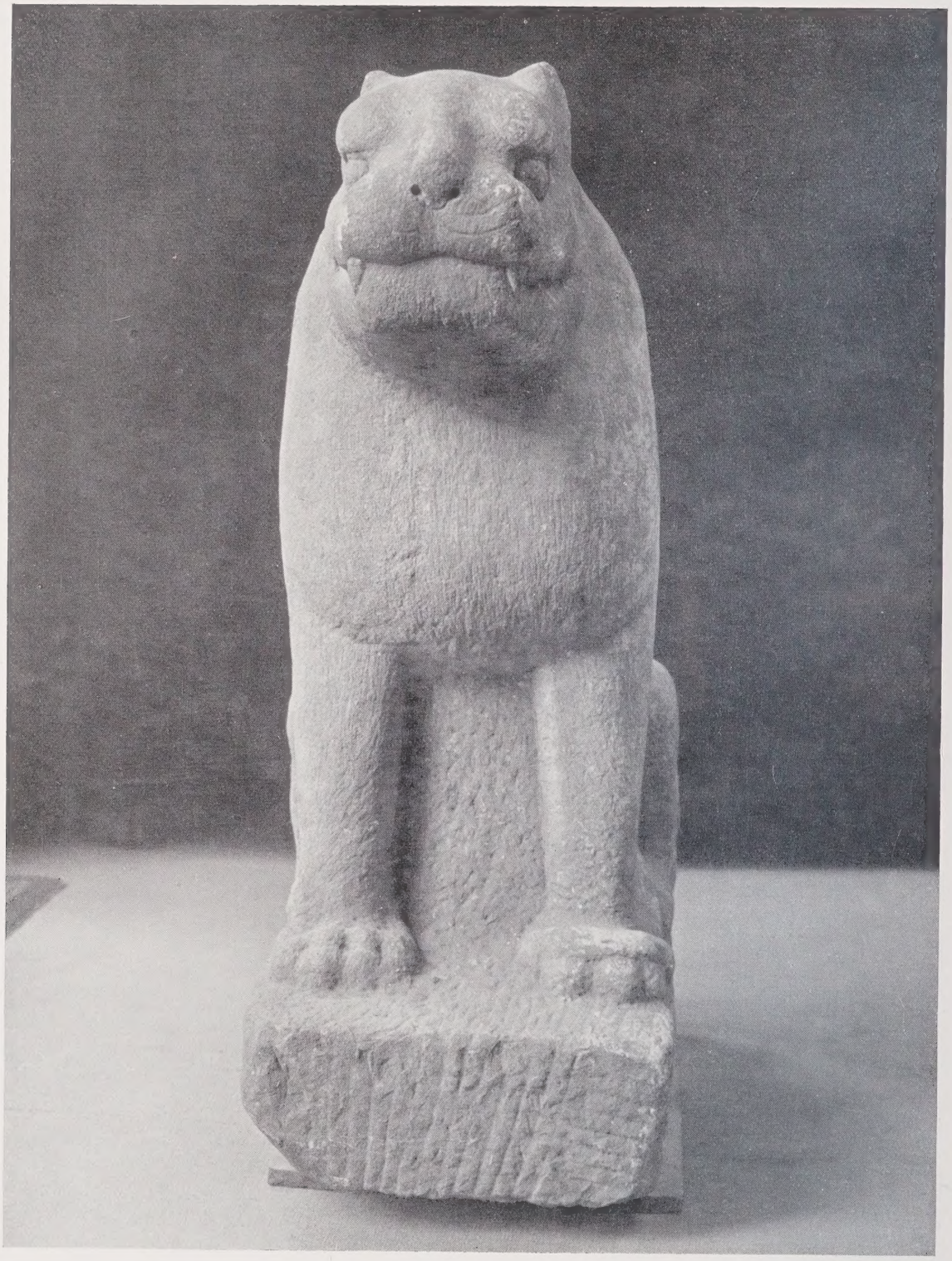


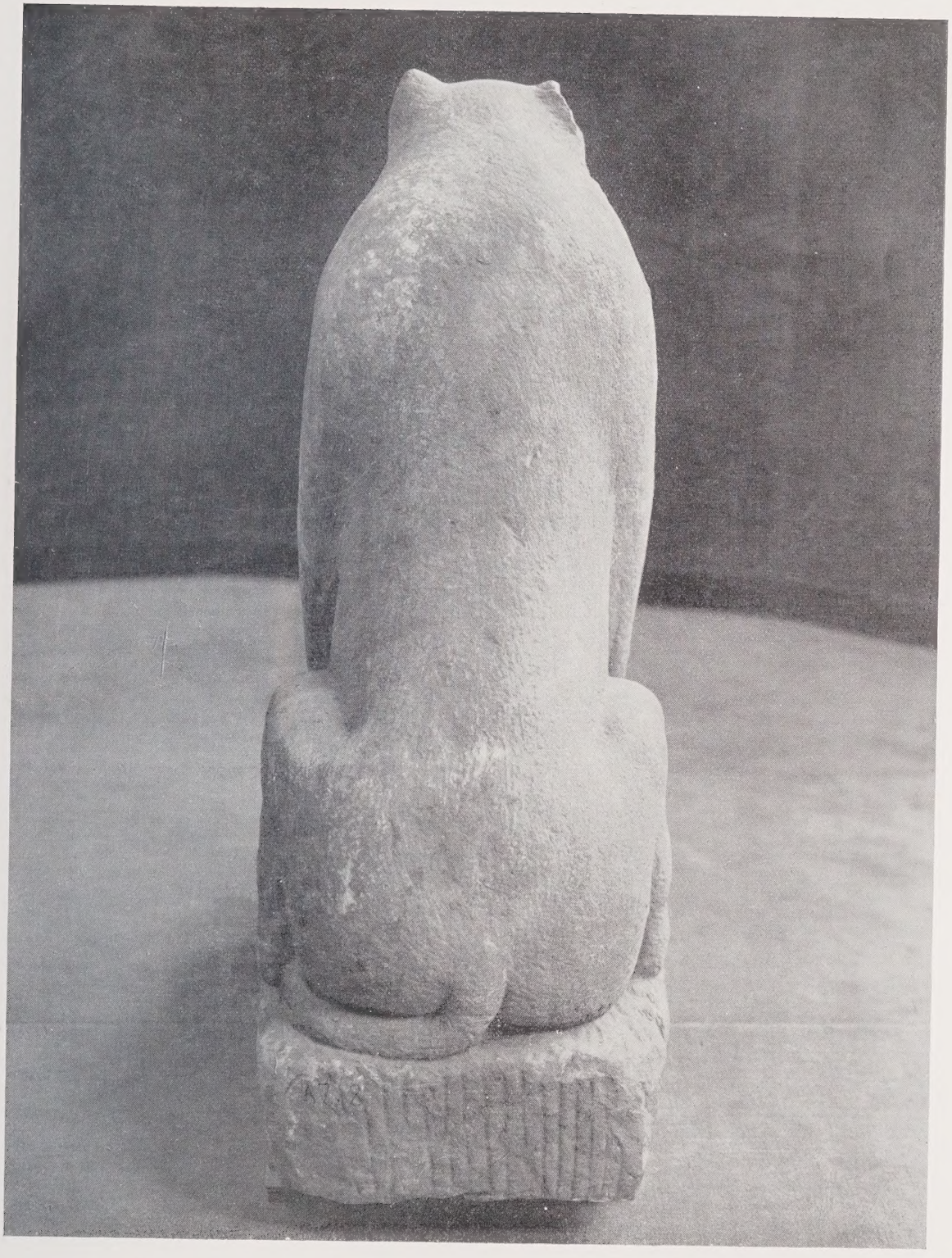


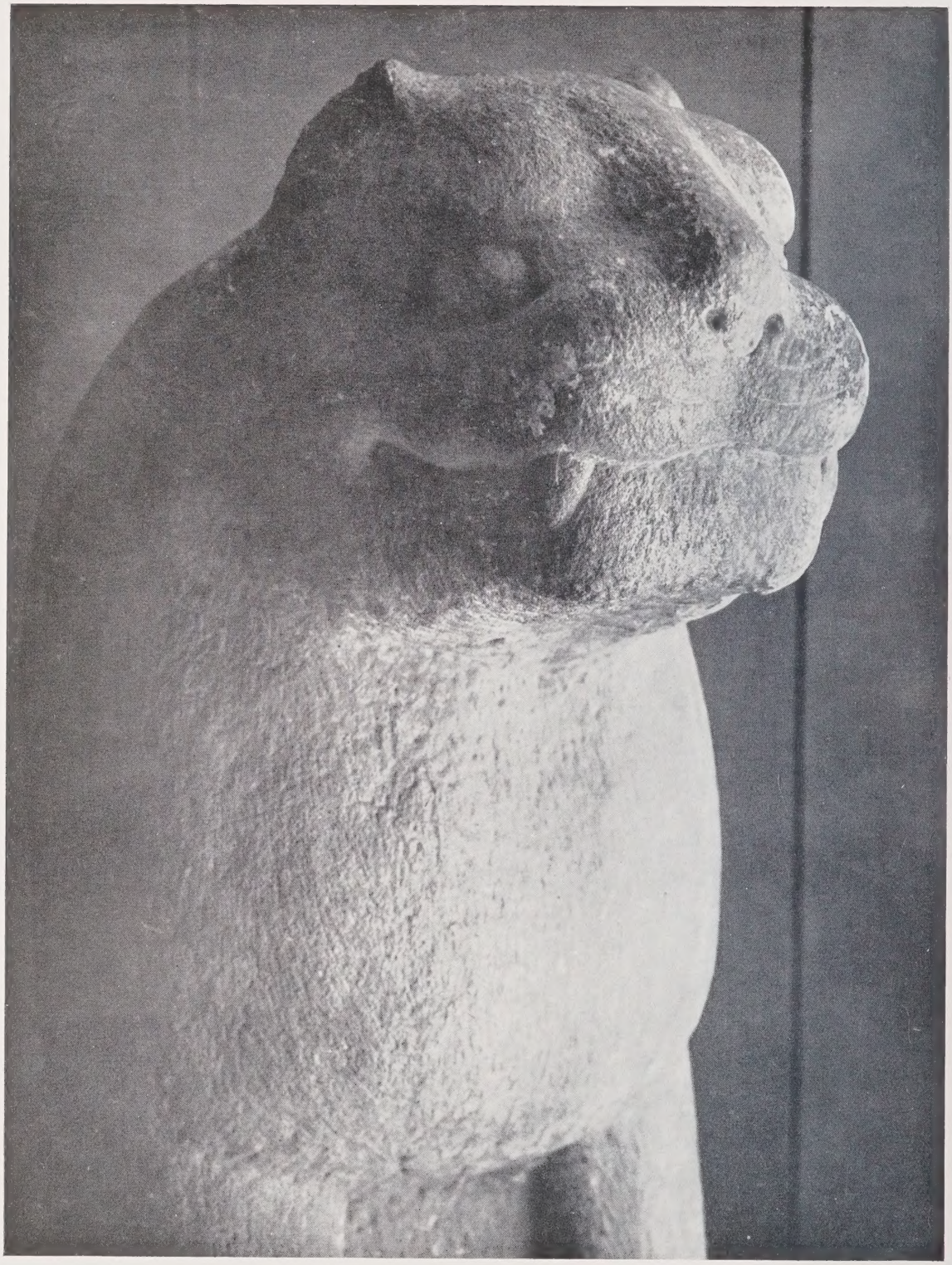


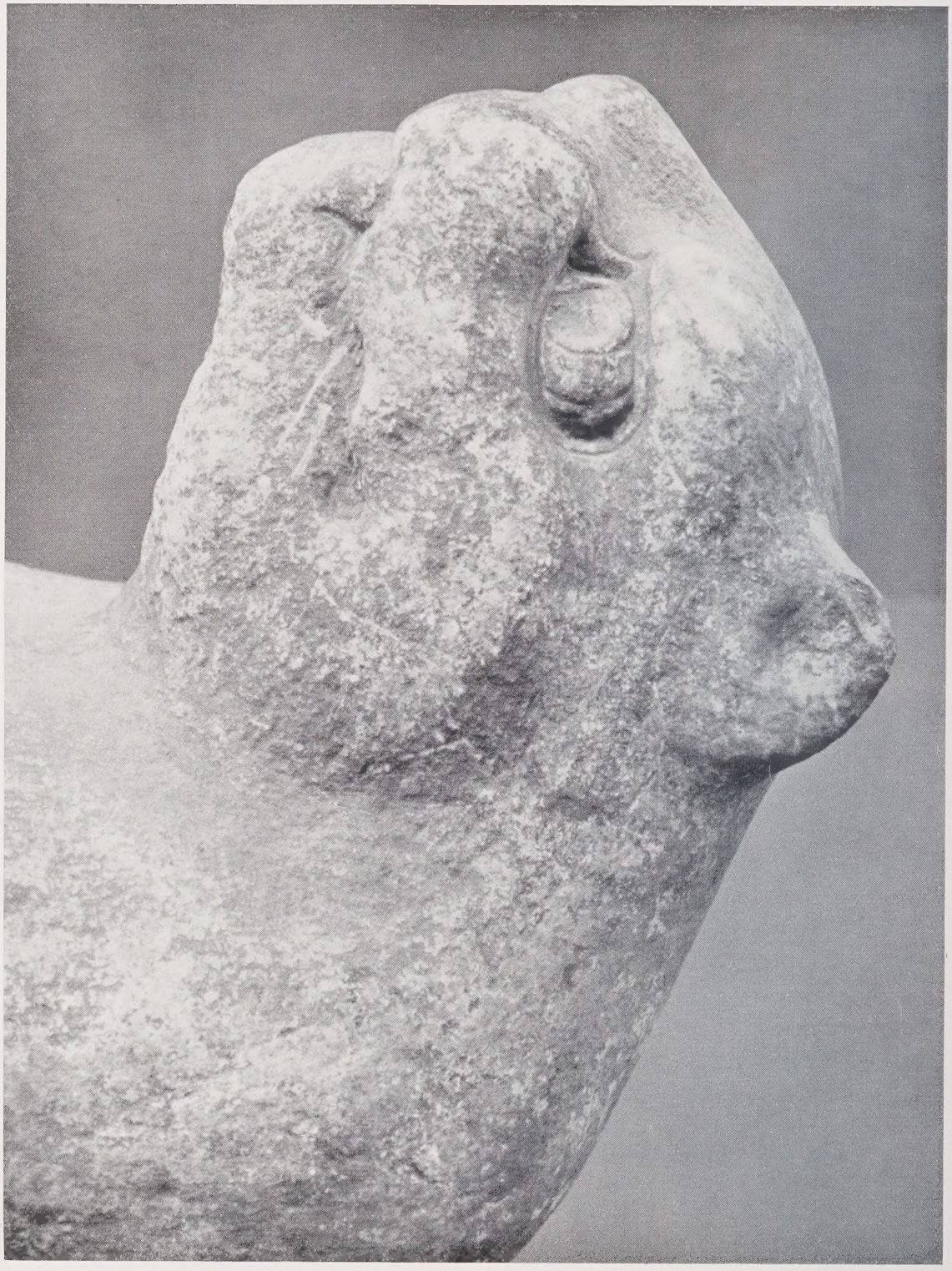


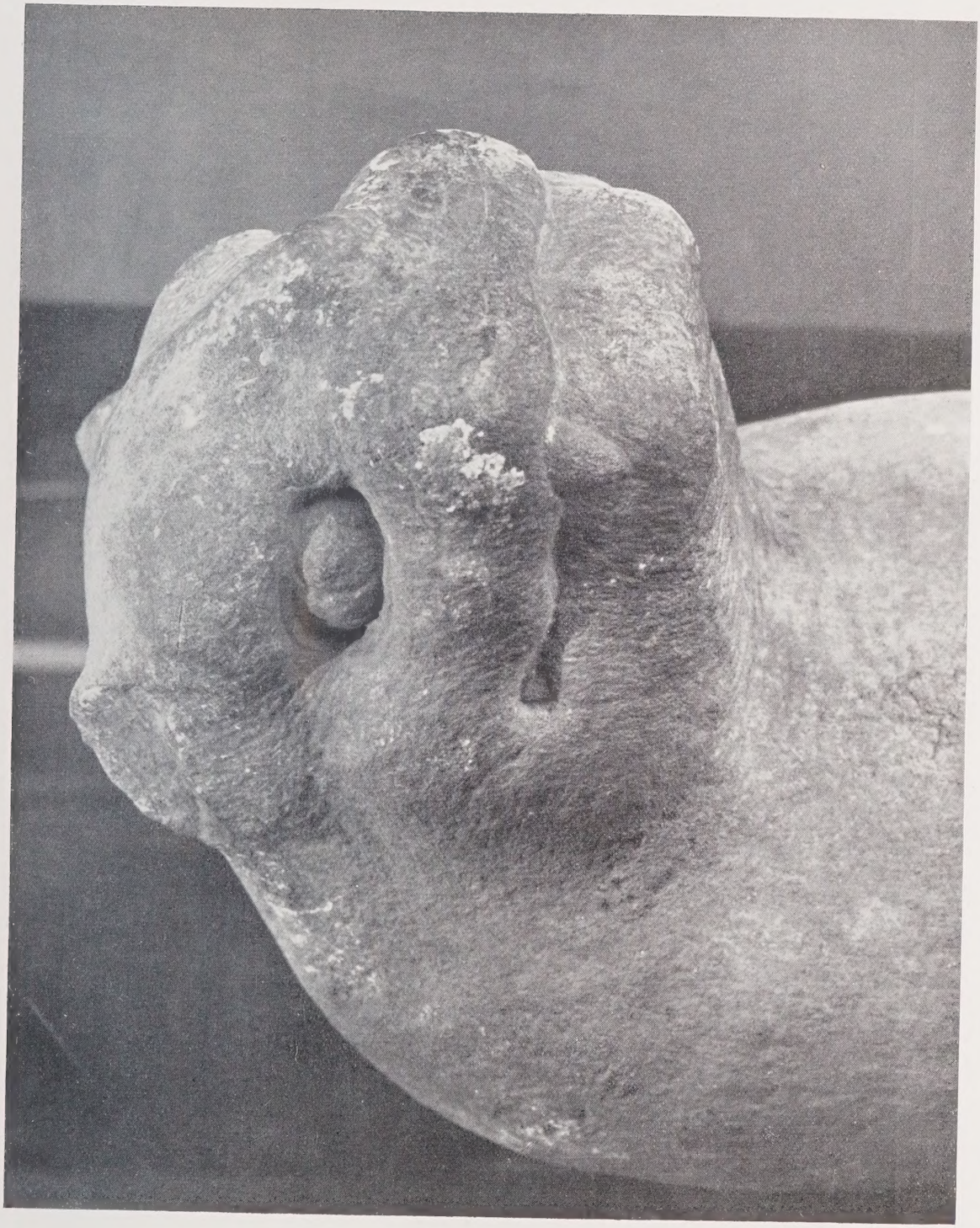


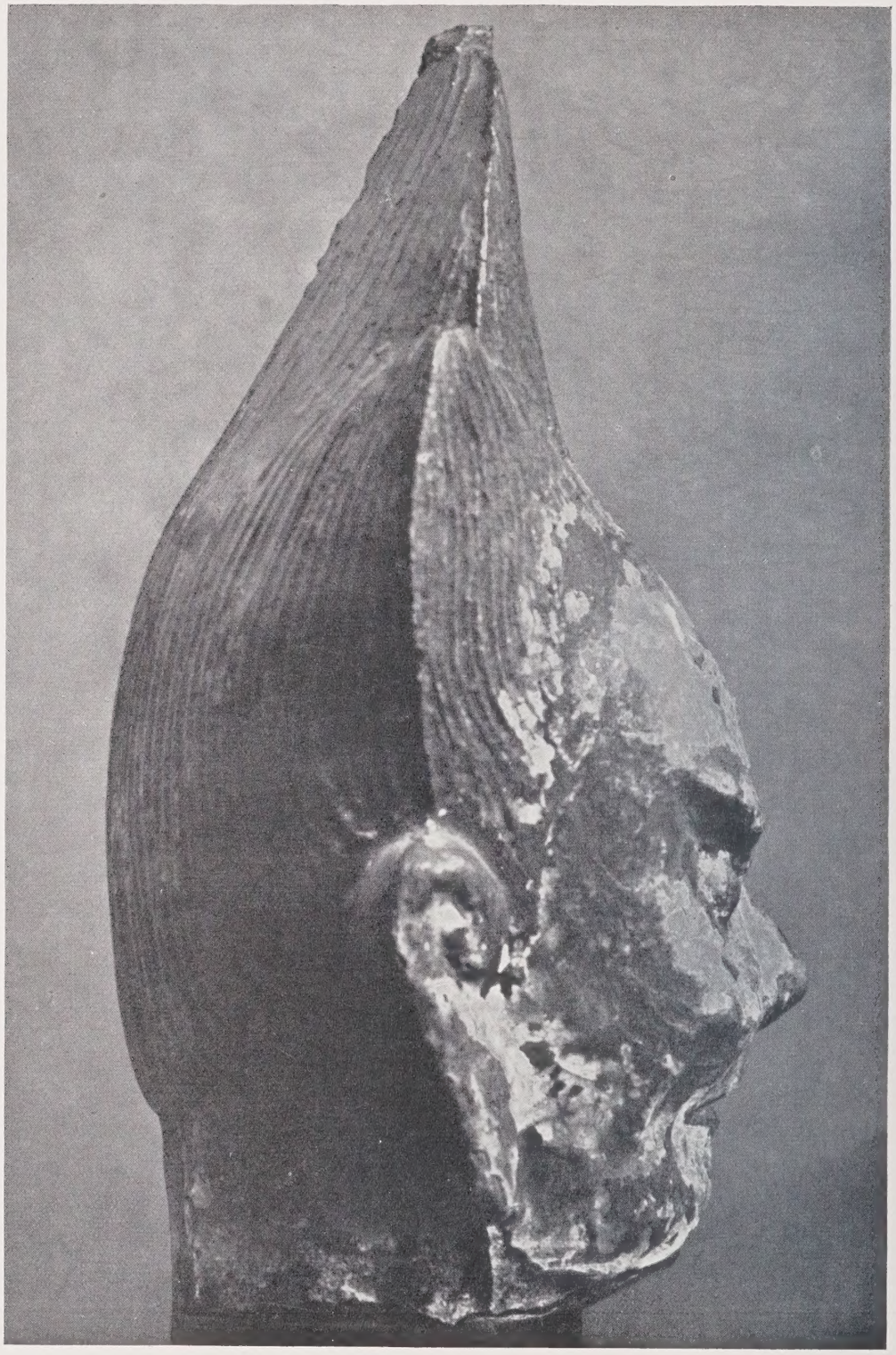


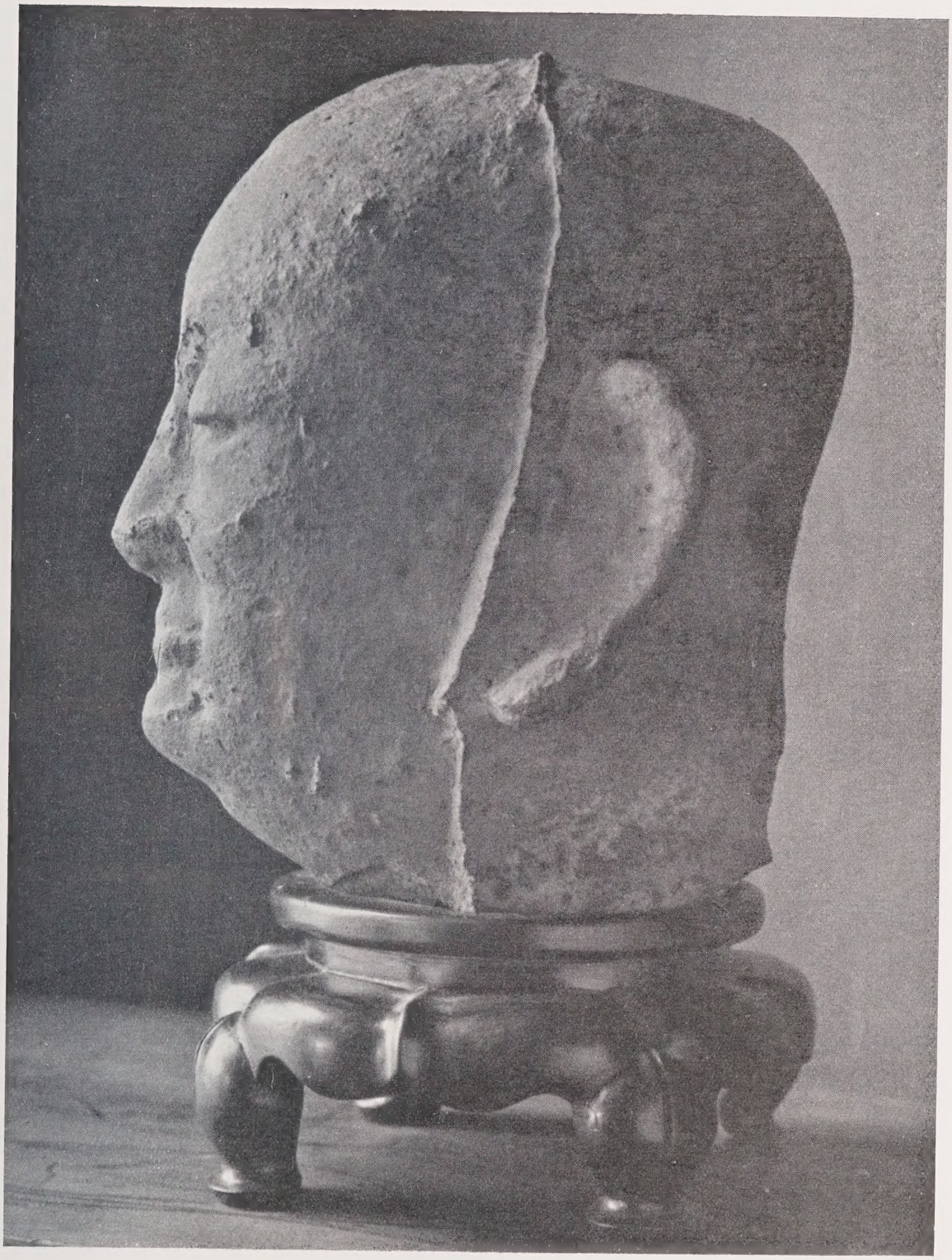


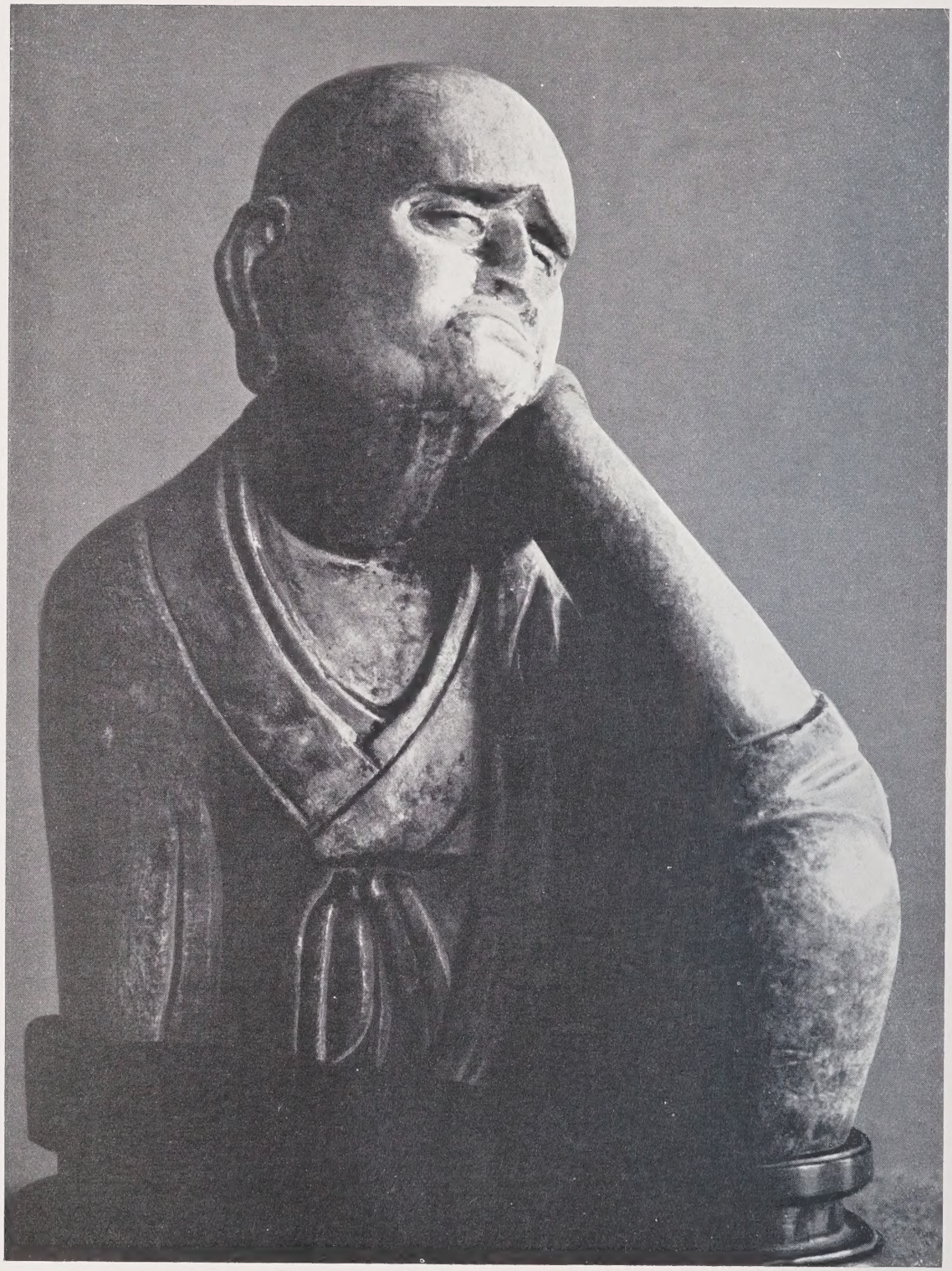


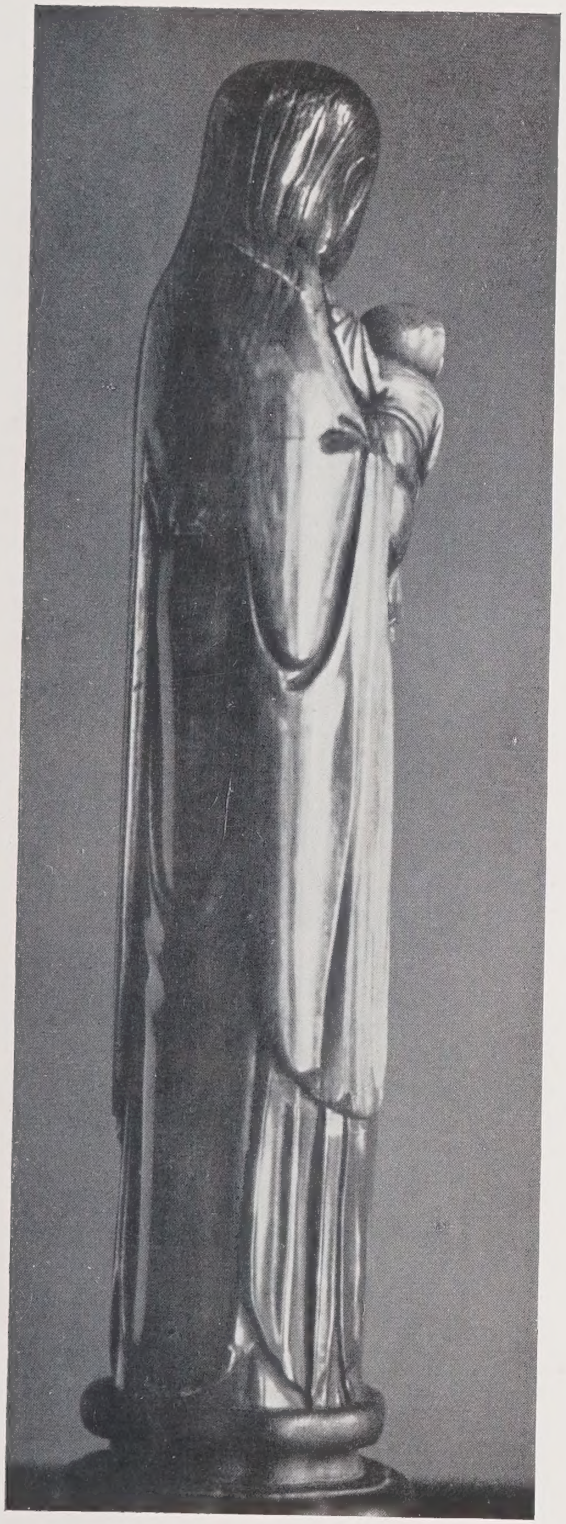


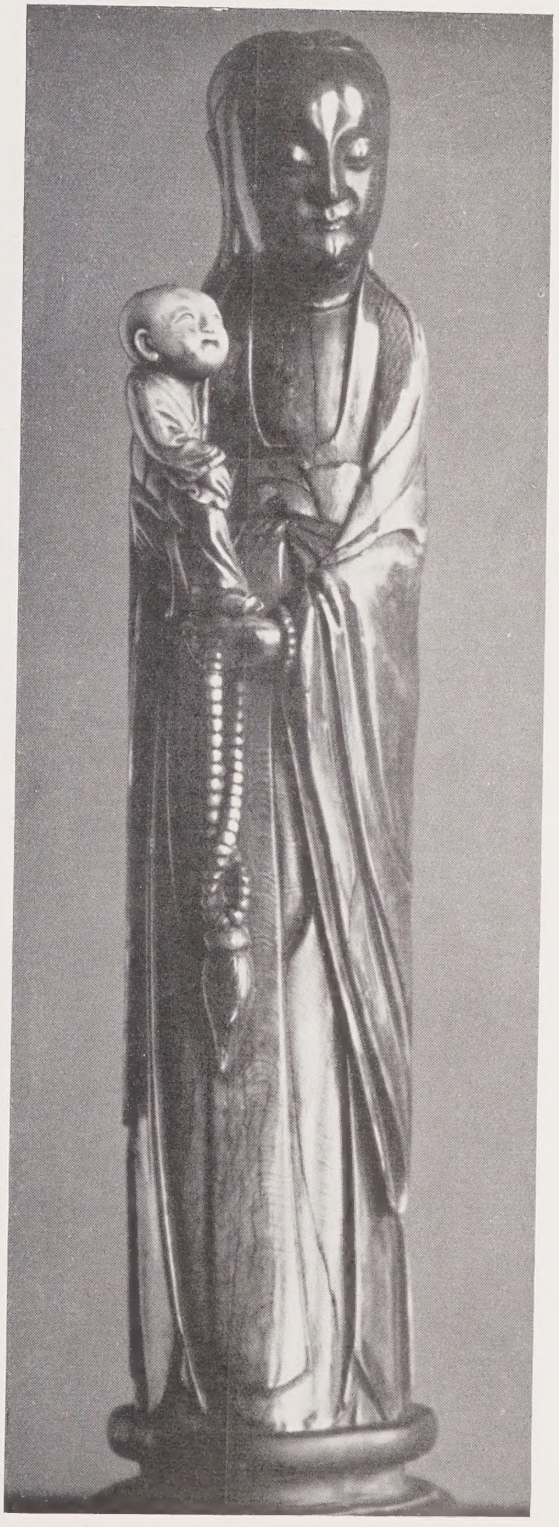


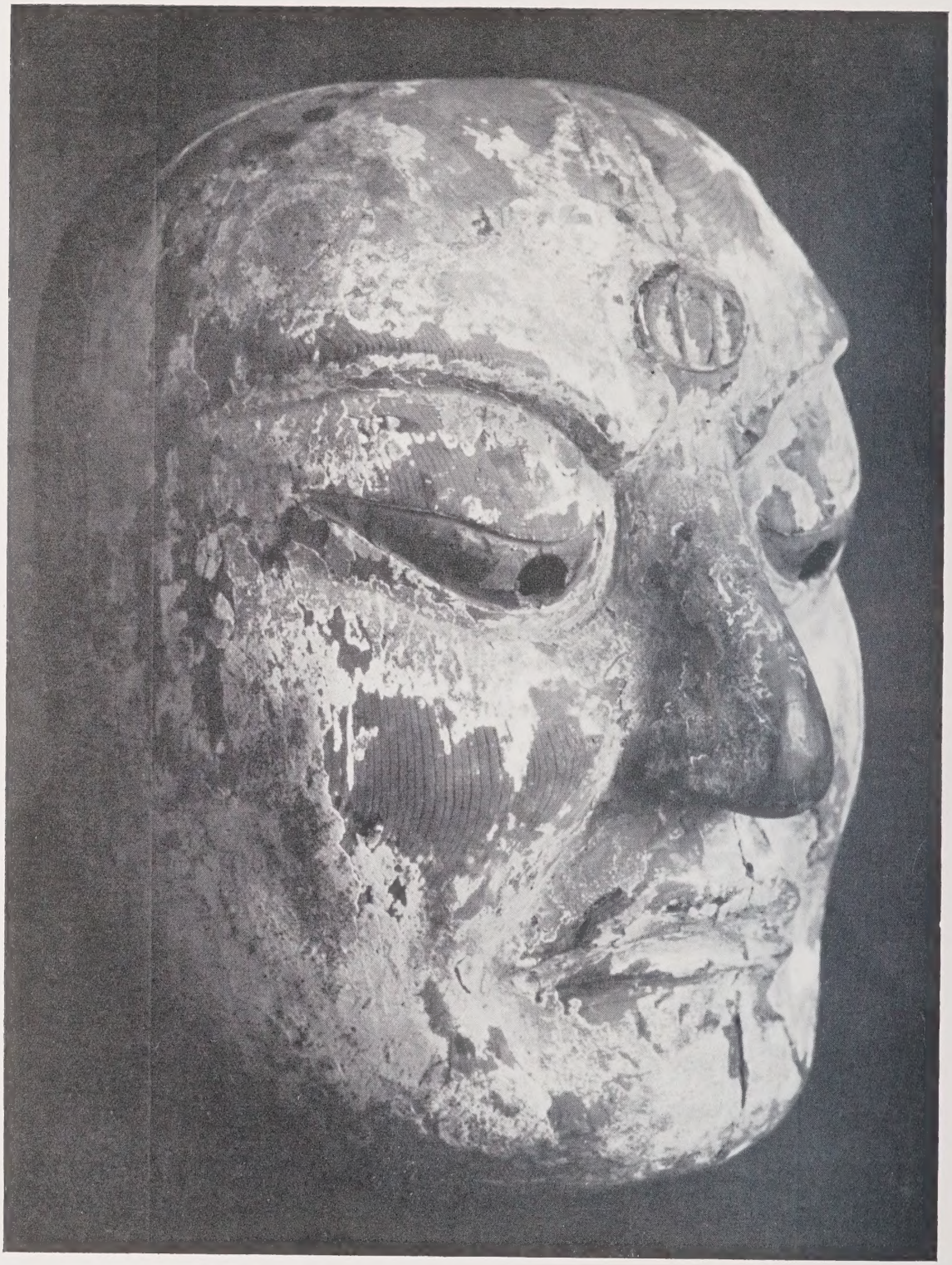


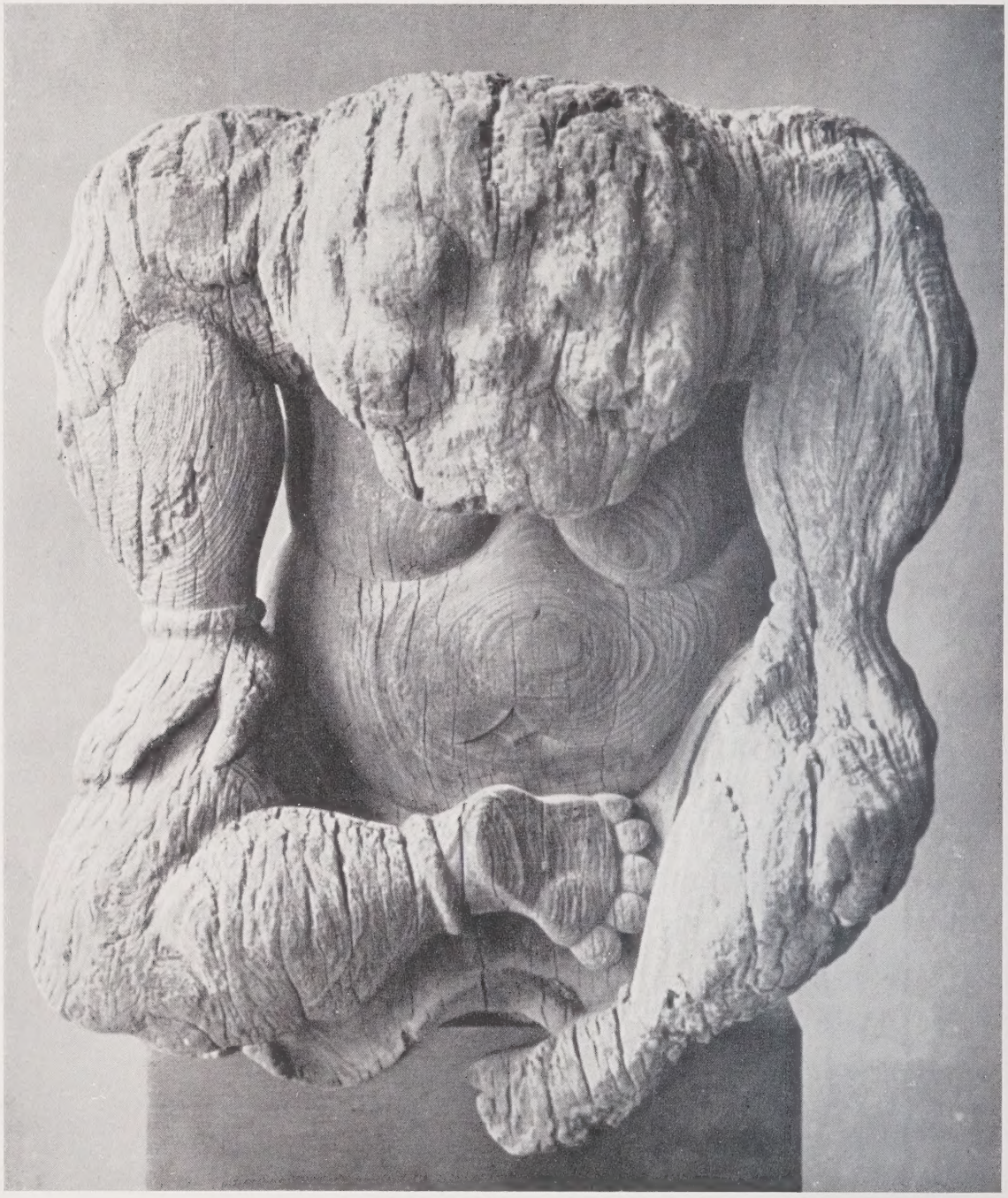


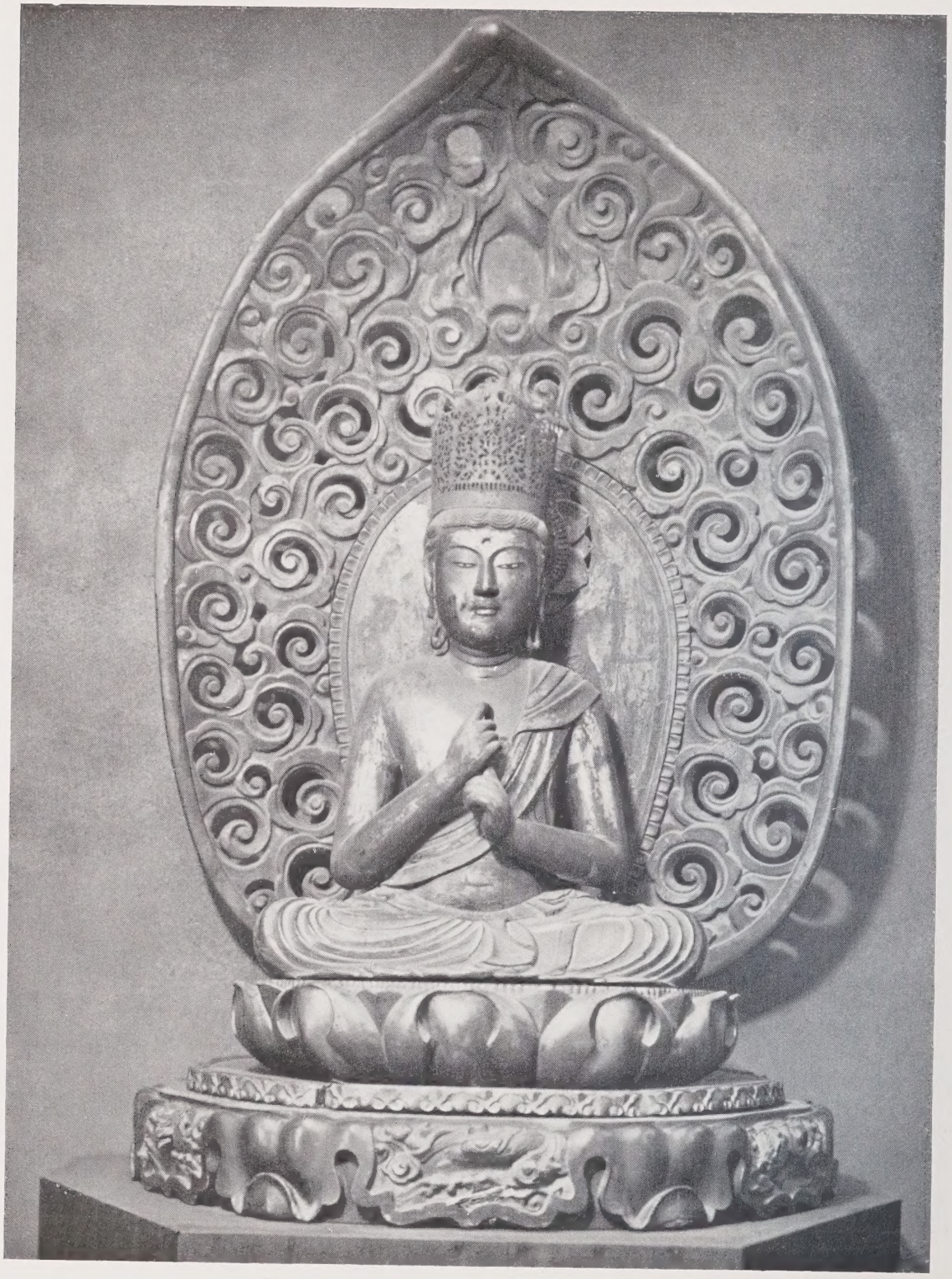


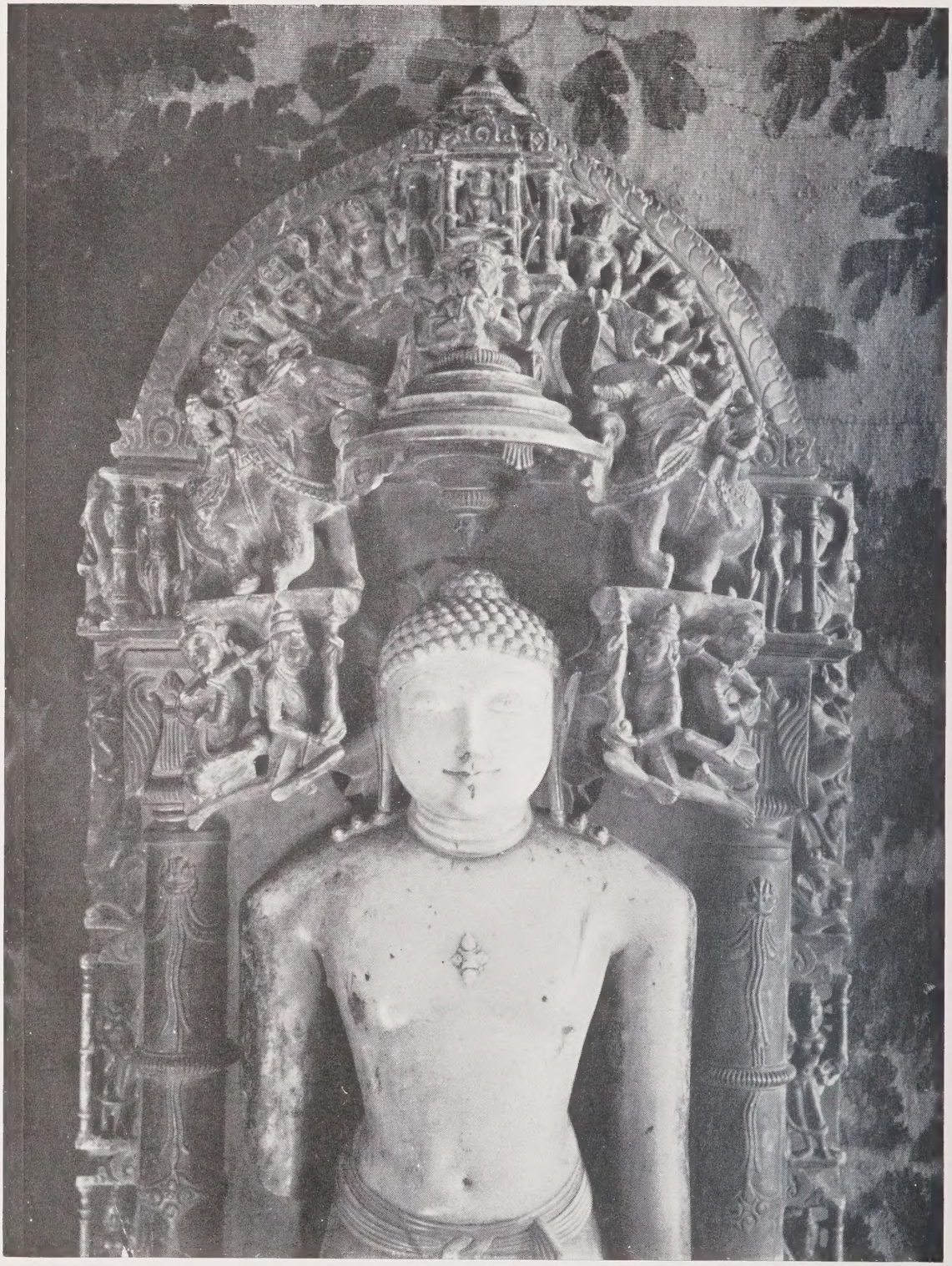


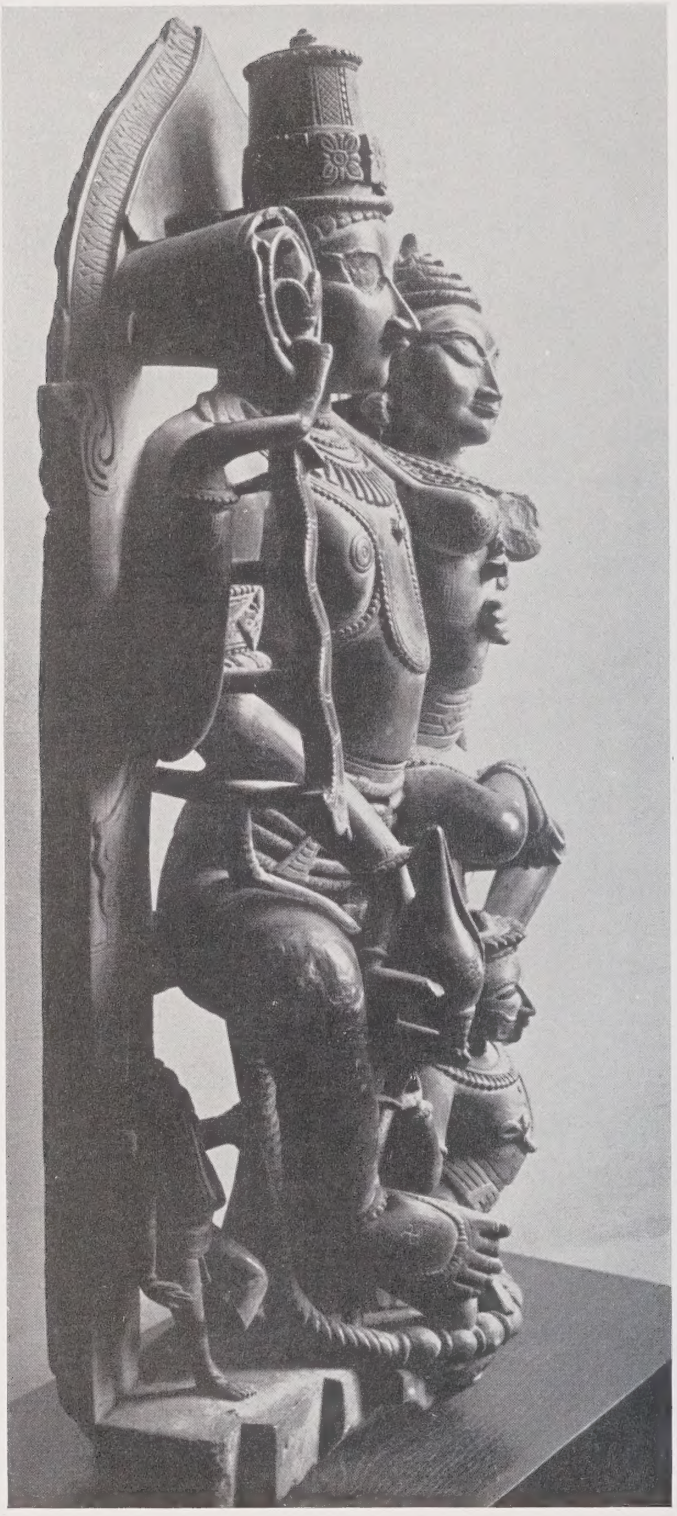


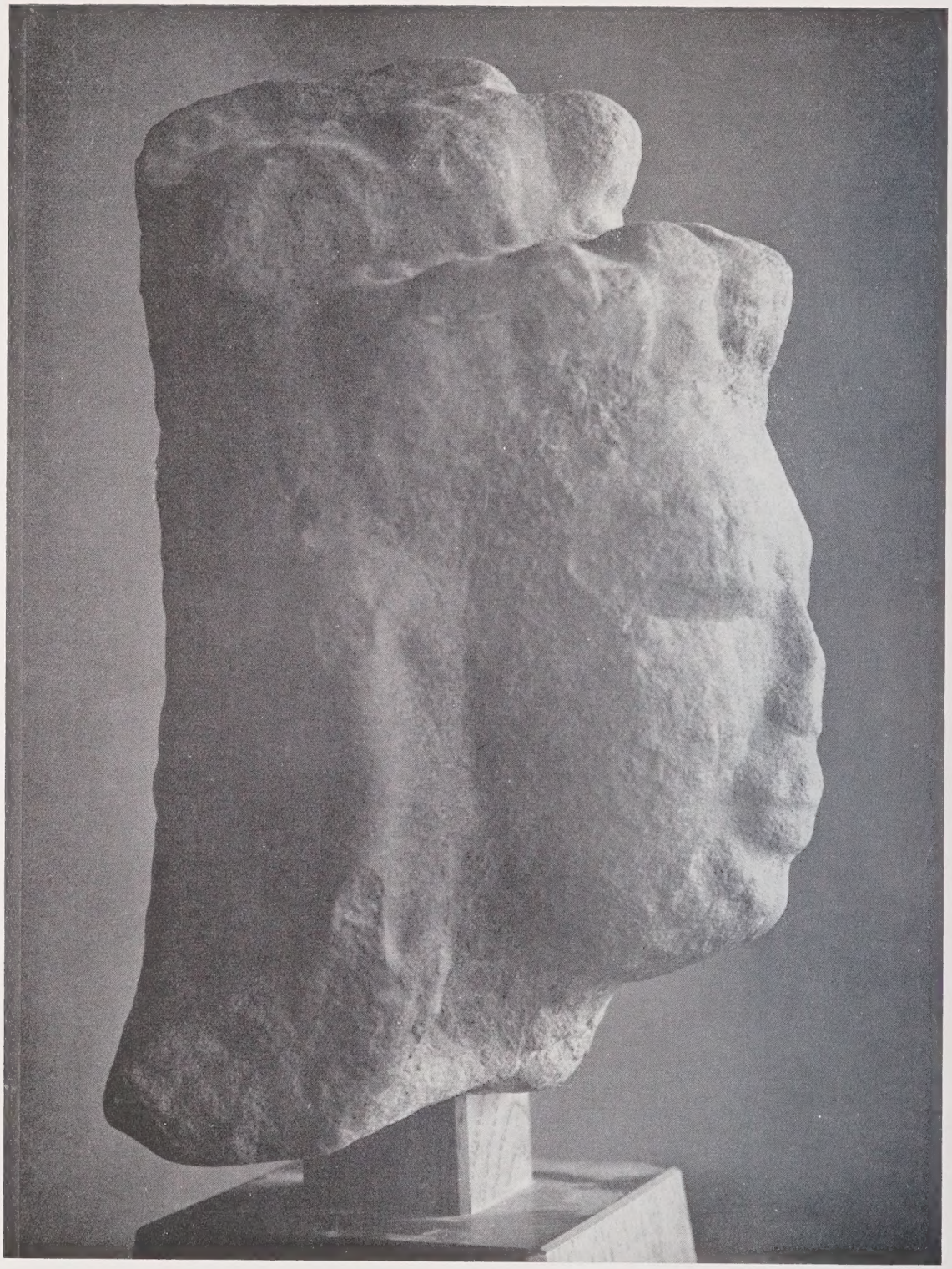












GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00074 4934